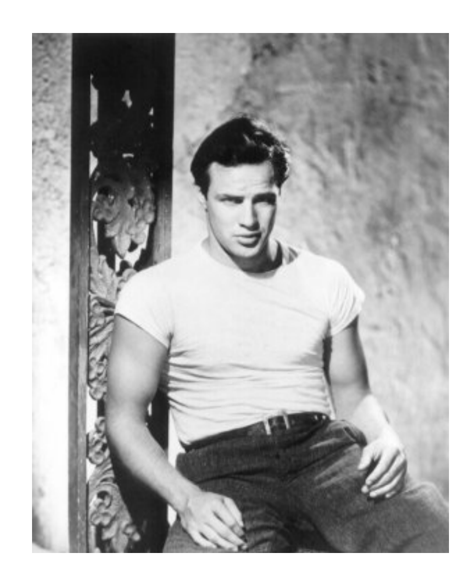
Simon LAURENT

Mémoire de maîtrise CAV - IECA
Dirigé par Roger Viry – Babel

ELIA KAZAN ET MARLON BRANDO

UNE APPROCHE DE L'ACTORS STUDIO





Sommaire

Spécifications

Polices de caractères utilisée :

Pour les titres : Times, 16 points

Pour les sous – titres : Times, 14 points

Pour le texte: Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2000 pour PC

Mise en page sur papier format A4, 21*29,7

Introduction

Les films de mon adolescence ont provoqué en moi une certaine fascination : Plus d'une fois, je me suis senti réellement aspiré par les récits et les scénarios d'Alfred Hitchcock.(« *La Mort aux Trousses* » [1] ou « *Psychose* [2]» J'éprouvais aussi un certain intérêt pour les scénarios des films de François Truffaut (« *Jules et Jim* [3] ») Et je ne savais comment me l'expliquer… Pourquoi certains films me tenaient -ils en haleine plus que d'autres ? Il y a quelques années j'ai lu un ouvrage d'Yves Lavendier, « *La dramaturgie* [4] *»,* qui m'a apporté certaines réponses : Comment le climax, les conflits, les protagonistes entraient en jeu dans les effets obtenus auprès des spectateurs et dans la structure même du scénario. Certaines réponses m'ont satisfait, du moins en partie …mais le scénario se suffisait – il à lui – même ? Je l'ai pensé dans un premier temps en prenant du plaisir dans la lecture du script du Troisième Homme… Cependant, la lecture d'un roman m'apportait beaucoup plus, tout comme le visionnement d'un film surtout si les personnages étaient bien campés par des acteurs au jeu crédible.

Il y a quelques années encore, je pensais qu'un acteur entrait en scène et récitait son texte. Cela devait s'arrêter là. Celui qui le récitait le mieux gagnait toute l'estime du public. J'ai toujours été impressionné par les différences de valeur des comédiens. J'ai souvent pensé que certains acteurs américains étaient au dessus du lot. Je n'en connaissais pas la raison. J'admirais la grandeur de Robert De Niro, surtout dans « *Il était une fois en Amérique* [5] ». Je me demandais tout simplement, comment il procédait. Je me souviens particulièrement d'une scène qui se passe dans cette gare (décors entièrement reconstruits) où Noddle (De Niro) va prendre son train : désabusé, il n'achète qu'un aller -simple pour Buffalo. Je trouvais cette scène magnifique. Je ne sais pas pourquoi, mais parfois, il y a des images qui vous restent en mémoire tandis que d'autres s'effacent aussi rapidement qu'elles sont apparues.

1. Alfred Hitchcock, *La Mort aux Trousses*, 1959
2 . Alfred Hitchcock, *Psychose,* 1960.
3 François Truffaut, *Jules et Jim,* 1961
4 Yves Lavandier, *La Dramaturgie,* Cergy, Le clown et l'enfant, 1994
5 Sergio Leone, *Il était une fois en Amérique,* 1982

Plus tard, et par pur hasard, j'ai eu entre les mains un magazine où il était justement question du cinéma américain : Mise en scène et acteurs, direction artistique. Pour la première fois, je découvrais des noms tels Strasberg, Actors' Studio. On y parlait d'intériorisation, d'intr ospection, de psychologie, de réalisme, de réalisme psychologique. Tout cela ne semblait pas nouveau et faisait partie d'un tout, d'une théorie, d'une méthode qui avait traversé toute la seconde partie du vingtième siècle et elle était même devenue une référence : la Méthode.

Lors d'une conférence, j'entendis parler à nouveau du concept de la Méthode avec un certain enthousiasme. Les acteurs, dont Marlon Brando, étaient magnifiés et des metteurs en scène comme Kazan encensés. Il devait y avoir deux sortes d'acteurs et de metteurs en scène : ceux qui étaient issus de la Méthode ave un M majuscule et les autres. Mieux valait ne pas être dans la seconde catégorie …Et curieusement, on avait oublié les acteurs français. Par contre, les acteurs américains étaient anoblis et je sentais qu'il méritaient eux aussi une majuscule. La Méthode, présentée comme une Institution, des Acteurs, Strasberg, mais aussi Stanislavski, le pionnier…

Alors pourquoi un tel écrit ? D'une part, pour approfondir un certain nombre de connaissances non maîtrisées qui ont marqué le théâtre et le cinéma et qui les influencent encore de nos jours. D'autre part pour étudier comment la Méthode a été utilisée, appliquée dans la mise en scène et le jeu de l'acteur chez des comédiens et des metteurs en scène de référence comme Marlon Brando et Elian Kazan.

Marlon Brando est un mythe du cinéma hollywoodien. : ne parle t –on pas d'ailleurs à son propos « d'usine à rêves » ? C'est un monstre sacré d'Hollywood, en même temps un acteur de la Méthode.

Elia Kazan apparaît, lui, comme l'un des chefs de file de la Méthode, en tout cas un adepte fidèle des théories de Stanislavski [6] et de Strasberg.

Cet écrit possède donc un double objectif : Il s'articulera tout d'abord autour d'une réflexion sur l'Actors Studio.

6. Constantin Stanislavski, *La construction du personnage,* Saint Armand Montrond, Pygmalion 1992

Nous décrirons et analyserons les principes fondateurs de la Méthode chère à Strasberg. Nous nous plongerons ainsi dans le théâtre et sa mise en scène. Loin de nous contenter d'un unique axe américain, qui vraisemblablement n'aurait aucun sens, nous chercherons aussi à en comprendre les fondements dans l'histoire de la mise en scène contemporaine. En ce sens, nous remonterons jusqu'au Théâtre d'Art de Moscou et jusqu'aux travaux de Stanislavski en passant par les principes du réalisme au théâtre et la notion de Système.

Nous aborderons également l'approche proposée par Chekhov, sa technique du « Geste Psychologique[7] » et sa théorie de « l'atmosphère » théorie complémentaire de celle de Stansislavski. C'est en confrontant et en étudiant les points de vues de ces metteurs en scène que l'on se rendra compte d'une certaine unité, d'une certaine méthode qui permettent d'aborder la construction d'un personnage et donc de préparer un rôle.

Puis nous traverserons l'Atlantique, pour nous rendre à New York rejoindre le Group Theatre : Nous comprendrons ainsi que cette « Méthode » est en fait une poupée gigogne. C'est ici que nous découvrirons avec l'aide d'autres metteurs en scène et théoriciens que finalement la Méthode n'est pas l'œuvre d'une seule personne mais de plusieurs.

L'analyse de la Méthode [8] se construira autour des points suivants : Tout d'abord nous définirons les espaces qu'elle recouvre Après en avoir défini les sens multiples, nous essaierons d'en cerner les contours, les objectifs et les outils qu'elle met à la disposition des comédiens et des metteurs en scène.. Nous évoquerons la stimulation, la motivation, l'inspiration, la concentration…

Nous parlerons également des conséquences psychologiques de l'emploi de la Méthode sur les acteurs et les problèmes qu'elle pose également dans la mise en scène (stéréotypes). Nous accompagnerons notre étude d'une réflexion plus générale sur l'acteur en nous replongeant dans les théories de Diderot et de Walter Benjamin et son aura.

---

7. Michael Chekhov, *Etre Acteur – technique du comédien*, Saint Armand Montrond, Pygmalion, 1986
8. Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors Studio*, Mayenne, Editions Gallimard, 1992,

Dans un second temps, nous essaierons de voir comment la Méthode a été appliquée dans les films d'Elia Kazan : Un tramway nommé Désir, Sur les Quais, et Viva Zapata . C'est dans cette optique que nous analyserons le tr avail de Marlon Brando dans ces trois films.

L'étude des films se fera de manière progressive ; nous replacerons tout d'abord l'œuvre dans son contexte historique avant d'étudier le scénario puis nous nous focaliserons sur les caractères des personnages : Nous définirons aussi les objectifs ou plutôt les super – objectifs de chacun d'entre eux.

Nous étudierons également comment Marlon Brando, à l'aide de la Méthode, préparait ses rôles comment et pourquoi il entrait si facilement dans ses personnages, comment il s'identifiait à eux.

Nous nous interrogerons également sur les rapports « Acteur – Réalisateur » : Quelle était la place d'Elia Kazan dans la mise en scène des films dans lesquels il a dirigé Marlon brando ? : Aussi paradoxal que cela puisse paraître, on se posera la question de savoir si certains comédiens ont besoin d'une direction d'acteurs. Pour Marlon Brando, nous repèrerons quelle a été sa marge de liberté, sa part d'improvisation et sa responsabilité dans la mise en scène. Nous verrons également comment il s'est inspiré, dans le cadre de la Méthode des évènements qui ont parcouru sa vie tourmentée.

Nous soulignerons l'importance accordée au casting dans le cadre de la Méthode et de ses conséquences sur la « starification ». Dans ce contexte, en choisissant des acteurs issus de la même école et qui ont donc la même formation, Kazan comme Stanislavski, savait exactement quel type de jeu il allait obtenir.

Dans les films présentés, nous étudierons entre autres, les scènes-clés suivantes : La partie de cartes qui dégénère dans « Un Tramway nommé Désir », le combat opposant les deux frères dans « Viva Zapata » et la scène dite « du taxi » dans « Sur les quais ».

La Méthode

I. Stanislavski

L'histoire de la mise en scène moderne a commencé en 1898, quand Constantin Stanislavski, Meyerhold et Datchenko fondèrent le Théâtre d'Art de Moscou. Déjà à cette époque, on pouvait remarquer que sur le plan de la mise en scène, l'atmosphère s'orientait vers le naturalisme associé à un réalisme minutieux : C'est ainsi que les accessoires tendaient vers une certaine simplification. Aussi, ce théâtre devait se caractériser par l'unité de temps de Corneille, le naturel de Marivaux, l'histoire vraie de Buchner, et d'autre part, par une diction et des costumes minimalistes. Pour les metteurs en scène de l'époque, les personnages devaient retrouver une certaine vérité psychologique. On s'interrogeait alors sur les mystères de l'âme humaine, dont « on devait tout prendre en fournissant un minimum d'efforts » (histoire de la mise en scène) [9] .

Stanislavski s'oppose aux acteurs automates russes (hérité du jeu à la française) et fera des artifices, des trucs de fabrication ses principaux chevaux de bataille. Pour lui [10]**,** il faut avoir recours aux racines de la vie. Ses apports scéniques s'étendront des costumes, en passant par l'éclairage et le son.

Mais Constantin Stanislavski est surtout plus connu pour avoir développé son propre système de formation d'acteurs : Selon ses principes, les acteurs doivent décomposer le texte de l'auteur en fonction de leur propre caractère tout en se rappelant de leurs expériences personnelles. Par ses propres motivations, l' acteur agit avec le caractère du personnage dans le manuscrit. Il peut alors rejouer ces émotions au fur et à mesure que la psychologie du personnage évolue dans la pièce. L'interprétation se fait ainsi authentique [11]

---

9 Paul Blanchart, « *Histoire de la mise en scène*, Vendôme, P.U.F , 1948.
10 : Roger Tailleur, « *Elia Kazan* », Vienne, Editions Seghers, 1966, page 10
11 http://www.dlptheatre.net/info/album/Konstantin_Stanislavsky/Konstantin_stanislavsky.htm

Les grands principes de formation de Stanislavski sont les suivants :

Le revivre : l'acteur doit éprouver la même chose que le personnage. C'est ce que l'on appelle la mémoire affective.

Le super objectif : C'est ce qui motive l'acteur tout au long de la pièce du spectacle : Il se décompose en objectifs.

Le « si » magique : Que ferais – je si j'étais le personnage…

Le subconscient : Normalement, les émotions se trouvent dans le subconscient, mais vu que l'acteur n'y a pas accès, il va chercher les émotions dans le « revivre ».

Le sous – texte : Ce que l'acteur ressent, sa manière de jouer est guidée dans le « sens caché » du texte que l'acteur doit décrypter. Ce sont des images qu'il se repasse et qui guident son imagination.

Conclusion

Le théâtre d'art de Moscou est un véritable succès tant pour les auteurs (Gorky, Ibsen, Tchekhov, lequel travaillera d'ailleurs autant le côté narratif que le côté anti – dramatique des pièces) que pour les acteurs et actrices. Massalitinova triomphera, et les meilleurs comédiens sont même issus de ce que l'on pourrait qualifier de Méthode ou de Système. Géographiquement, ce courant de mise en scène sera répandu dans toute l'Union Soviétique. Cependant tout ne se déroulera pas sans poser de problèmes : En effet, on assistera à un réalisme exagéré, étouffant l'acteur sous des décors reconstitués alliés à une certaine stylisation [12]. De plus, et nous y reviendrons plus en détail par la suite, le « revivre n'est conseillé que s'il est maîtrisé. ». La Méthode évoluera avec le temps. On consacrera plus de temps aux répétitions qu'aux représentations, et on mettra l'accent sur la disci pline physique, la rigueur morale, l'exigence intellectuelle

12 Roger Tailleur, *opus citus*, page 12

En 1923, le Théâtre d'Art de Moscou joue à New York : il y revient en 1924 . Les principes de Stanislavski sont enseignés par Richard Boleslavski (acteur) et Maria Ouspenkaia (pour la mise en scène) . En 1925, un jeune « fana » de théâtre suit les cours : il s'agit de Strasberg … En 1926, Clurman, un acteur, est inscrit également aux cours.

Strasberg y monte avec des amateurs et selon sa science neuve « Esther » de Racine : C'est ce que l'on appellera le début de la Méthode qui sera en 1928 enseignée occasionnellement à la Neighborhood Playhouse.

II. Les débuts du Group Théâtre

En 1931, Lee Strasberg , Arrold Clurman et Cheryl Crawford fondent le *Group Theatre*. Ce dernier dépend à l'origine du *Theatre Guild* où Strasberg, Clurman ont commencé leurs carrières de comédiens. Clurman est intéressé par la fonction du théâtre. Il doit se rapporter à la société, au monde dans lequel on vit. Il croit que le nouveau théâtre américain ne doit pas être simplement un lieu de divertissement, mais aussi une opportunité pour les artistes d'exprimer leurs positions politiques ainsi que leurs manières de voir. Le théâtre [13] ne doit pas se limiter à un passe- temps entre le souper et le coucher : Il doit servir un dessein proche de celui qu'il animait dans la société grecque préchrétienne. Pour Clurman, le fait pour les masses de voir représenter leurs propres dilemmes joués sur scène doit les éveiller. Dans le Group Theatre, se trouve un homme qui fait tous les travaux possibles et inimaginables (peint les écriteaux, tape à la machine, aide l'agent de presse) : Il s'agit d'Elia Kazan. A la fin des années 1930, Kazan épouse Molly Day Thatcher…qui t ravaille au Theatre Union, plus engagé politiquement que le Group Theatre. Kazan suit les cours de diction de Morris Carnovsky et de dramaturgie de Clurman : il décroche des petits rôles … En 1935, il remplace J. Edward Bromberg dans « Waiting for Lefty »... Il joue le rôle d'un chauffeur de Taxi gréviste : On dira de lui, qu'il est « sorti de son taxi pour jouer le rôle… » [14]

13 Elia Kazan, « *Une vie* », Mesnil – sur – l'Estrée – Editions Grasset, 1989, page 73
14 Roger Tailleur, « *Elia Kazan* », Vienne, Editions Seghers, 1966, page 15

Strasberg et Kazan ont été très liés à cette époque : Elia Kazan, parlant de Strasberg « Il m'a enseigné la nature de l'art dramatique et maints aperçus sur ses arcanes. Il m'a stimulé et m'a aidé à voir ce que le théâ tre a été et était dans d'autres pays et surtout ce qu'il pouvait être. Si je n'avais pas bénéficié de son enseignement, je serais devenu un metteur en scène tout différent. [15]

Ce théâtre ne tardera pas à devenir une sorte de Theatre de Moscou américain. C'est un évènement cardinal du théâtre outre – atlantique. Pourtant, en 1931, la situation sociale est guère glorieuse : Deux tiers des salles sont fermées. Mais l'impact du New Deal ne va pas tarder à faire exploser l'activité culturelle : Les revues littéraires, parfois modestes et de brève existence pullulent : The Nation, Commonsense, New Masses…Le Group a été conçu comme étant une réponse à un divertissement vieillot qui dominait la fin des années 1920 : [16]

Le dramaturge vedette est Clifford Odets et Henry Miller y est admiré. Le Group Theatre voit éclore des acteurs issus des marges de la société…En 1932 : Strasberg et les siens vont chez les Russes puis Strasberg rencontre Meyerhold en 1935. De son côté, Stella Adler rencontre Michael Tchekov à New York
Clurman et Stella Adler rencontrent et interrogent Stanislavski lui – même à Paris. Ce dernier donne des leçons particulières à Stella Adler. De retour à New York, ils notent une plus grande importance donnée en Amérique aux exercices de mémoire affective.

Etude de la mise en scène : Tout en reprenant essentiellement les techniques de base de Stanislavski, le *Group* croyait aussi en un théâtre capable de sonder les profondeurs de l'âme… [17]

15 Roger Tailleur, *opus citus*, page 127
16 http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/group_theatre.html
17 http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/group_theatre.html

III. Les apports de Strasberg et de Kazan

La Méthode peut être définie comme une série d'exercices physiques et psychologiques. Encore appliquée aujourd'hui aux Etats – Unis, la méthode est définie de la manière suivante : Il faut jouer « réel » en utilisant ses propres expériences pour créer la vie du personnage sur scène.

Futur metteur en scène, Kazan définit à cette époque des concepts importants [18].

L'interprétation est la représentation de la vie humaine sur scène, c' est-à-dire un comportement total complexe et fini. C'est bien plus qu'une parade émotionnelle, plus que des gestes appropriés : *La technique* ou l'expérience émotionnelle correspond à l'émotion sollicitée dans la scène traitée [19]. Cependant, il existe des oppositions entre les metteurs en scène : En effet pour Stella Adler, le théâtre existe dans 99% de l'imagination. Elle met aussi l'accent sur la caractérisation et l'interprétation du rôle plutôt que sur des émotions éprouvées dans le passé. [20]

Les pièces qui ont connu le plus de succès ont été écrites par Clifford Odets : Awake and Sing !, Golden Boy, Waiting For Lefty de Clifford Oddets. Mais le *Group* rencontre de sérieux problèmes de divergences, notamment entre Clurman et Strasberg : ce dernier partira en 1937. Kazan fait alors partie du comité d'acteurs chargé de suppléer l'absence de directeurs artistiques. Par la suite, il assistera Clurman : Il l'accompagnera à Hollywood, mais « incapable d'adapter sa turbulence native à l'inactivité de la Californie » il retournera à New York. Finalement, le *Group* se disloquera en 1941, mais Kazan aura pu réaliser son ambition de metteur en scène. Il sera salué par la presse comme un acteur des plus excitants d'Amérique. Il s'interrogera sur l'incapacité des acteurs de ce groupe à jouer des pièces dites classiques et regrettera que les pièces américaines aient été abandonnées aux anglais ; [21]

---

18 Elia Kazan, *opus citus*, page 98
19 Elia Kazan, *opus citus*, page 70
20 Elia Kazan, *opus citus*, page 147
21 Elia Kazan, *opus citus*, page 150

Finalement, les historiens considéreront ce *Group* comme étant un échec [22] Comment dirigeait t – on les acteurs à cette époque ? On leur demandait de se remémorer [23] les détails d'un événement passé qui avait généré en eux des émotions particulières : Par ce biais, ils exhumaient l'énergie associée à cette émotion longtemps enfouie et la mettait à contribution dans la scène à interpréter.

IV. Histoire de l'Actors' Studio

Dix ans plus tard, Cheryl Crawford, Elia Kazan et Robert Lewis fondèrent l'Actors' Studio (Octobre 1947). Dînant un soir avec Cheryl Crawford, devenue elle – même une des grandes productrices de Broadway, Elia Kazan propose : « Créons quelque chose. J'ai besoin d'excitant et le succès commence à m'endormir ». Ainsi naquit l'Actors' Studio. Kazan en est le président et Cheryl Crawford la Vice-Présidente. Cinquante jeunes acteurs professionnels en devinrent membres. Robert Lewis assura les cours aux comédiens dits « avancés » pendant que Kazan se chargeait des membres « débutants » .Lewis partit en 1948. Et en 1948-1949, plusieurs professeurs arrivèrent : Stanford Meisner, Daniel Mann.. Finalement Strasberg fut invité à se joindre au groupe en 1949. Peu de temps après, il en devient l'unique professeur d'art dramatique, puis jusqu'en 1982, date de sa mort directeur artistique du Studio.

22 Elia Kazan, *opus citus*, page 554
23 Elia Kazan, *opus citus*, page 686

Cette création correspondait à une certaine volonté de maintenir et de continuer ce qui avait été entrepris par le *Group Theatre*, parce que ses fondateurs avaient réussi à créer une atmosphère, un environnement, un esprit, une influence qui ont affecté leurs travaux [24] .

A l'Actors' Studio, ne sont prises que les personnes dont le talent est reconnu par les professeurs. Mais le but de l'Actors' Studio n'a jamais été de donner un lieu de représentation pour les acteurs, ni même un endroit pour apprendre à jouer. Il avait été créé pour les comédiens qui jouaient non seulement de manière satisfaisante mais qui, en plus, avaient du talent. [25]

V. Etude de la METHODE

Origine du terme

A priori, chacun y va de sa petite définition : Mais je pense personnellement, qu'il convient de s'arrêter sur ce que nous propose Strasberg : En effet, « c'est seulement quand les gens de l'*extérieur* sont venus au *Studio* que le terme *la Méthode a été employé. »*

« La Méthode » est un mot qui a été employé en dehors de nos murs… L'accent a été mis sur l'article « La » qui a été explicité ainsi : les gens ne se réfèrent plus à n'importe quelle méthode, mais *celle* qui fut pratiquée par l'Actors' Studio…

Pour Sydney Pollack [26] : « *La Méthode est un mot que je déteste, car il ne signifie rien. On croit qu'un acteur de la Méthode ne fait que marmonner et jouer réaliste. Ce n'est qu'un aspect : Un acteur de la Méthode, comme tout acteur accompli, a le même but : illuminer le rôle, lui apporter une dimension vraie, théâtrale, intelligente, originale. »*

---

24 www.actors-studio.com
25 www.actors-studio.com
26 Annie Tresgot , " *Hello Actors Studio* " , K-Films video, Collection Cinema, 1987

Pour Arthur Penn [27] : « *Nous avons tous tendance à censurer nos émotions. La Méthode nous apprend que nous avons des émotions et si je peux te les montrer et que tu les reconnaisses, […] Cela nous entraîne dans la sphère privée des émotions humaines. Pas seulement les pleurs, le rire, mais les émotions qu'on ne voit pas d'habitude sur scène. L'essence de la Méthode, c'est de prendre comme point de référence son propre vécu* ».

Mais voyons ce qu'en pensent les français : La mort de Marlon Brando, le jeudi 1er juillet 2004, a permis de resituer un peu le débat autour de La Méthode. Pour Gérard Lefort, la Méthode se présente comme un *dogme : l'acteur s'immerge dans la peau des personnages, jusqu'à la caricature : chut, j'intériorise… bref, se perfuser du réel.* [28]

Au Studio, les acteurs peuvent avoir des différences d'opinion, et ce même si Strasberg pose les bases et impose ses principes. [29]

Une définition de Clurman :

> « *Loin d'équivaloir à la totale identification de l'acteur et du rôle qu'il interprète, le système a pour but de rendre l'acteur capable de s'utiliser plus consciemment comme instrument pour atteindre la vérité de la scène* » [30]

27 Annie Tresgot, "*Hello Actors Studio*" , K-Films video, Collection Cinema, 1987
28 Gérard Lefort, « *Peau de serpent* », Liberation, Paris, 2004, page 4
29 Lee Strasberg, *opus citus*
30 Roger Tailleur, *opus citus*, page 17

Stanislavski parlait de SYSTEME alors que Lee Strasberg parle de METHODE ; mais les deux termes peuvent se rejoindre…Ce n'est qu'une question de rhétorique… Pourtant, pour Lee Strasberg, il est important de ne pas parler de système pour Stanislavski : En effet [31], un système implique une théorie avec des règles précises sur ce que l'on doit faire à chaque instant. Or, on peut copier par exemple chaque état émotionnel d'après des séries photographiques. Il en déduit que la méthode de Stanislavski n'est pas un système. Elle n'établit pas de règles. Elle montre juste le chemin pour *y arriver.*

Stanislavski est donc associé au SYSTÈME, qu'on considère souvent comme un mode d'emploi immuable, alors qu'il s'agit d'une compilation des réflexions mouvantes du praticien à différents moments de sa vie. Le Système constitue une base solide pour la création artistique de l'acteur : il lui donne des OUTILS pour se comporter correctement sur scène et trouver une certaine VÉRITÉ DE JEU. Si l'acteur croit en ce qu'il fait, le spectateur croit ce qu'il voit. Vers la fin de sa vie, Stanislavski révise ses positions quant au jeu de l'acteur en proposant la MÉTHODE DES ACTIONS PHYSIQUES, qui se rapproche des idées de Meyerhold. L'acteur, dit-il, ne peut pas se fier uniquement à son univers intérieur. Il peut atteindre la vraisemblance en appuyant son travail sur des ancrages.

La METHODE, quant à elle, reprend les principes et les théories découverts par Stanislavski. Cependant, le terme revient à Lee Strasberg, qui a su réutiliser ces connaissances, les faire siennes, les optimiser…On parlera ainsi d'acteurs dits de la Méthode. De la même manière, il aurait été possible de parler d'acteurs du SYSTEME.

La vision de Michael Chekhov

L'acteur ne possède pour s'exprimer que son corps et sa propre sensibilité ce qui peut le différencier d'un pianiste. [32.]

---

31 Lee Strasberg, *opus citus*, page 43

32 Michael Chekhov, *opus citus,* , page 208 et suivantes.

Un pianiste ne possède qu'un instrument matériel dont il apprend à se servir en faisant des exercices précis ; par la suite, il peut exercer son art en tant que véritable artiste.

« Pourquoi un acteur de talent a t – il besoin d'une méthode ? » Tout art, y compris celui de l'acteur doit avoir ses lois, ses buts, ses techniques…
« Si un acteur dit qu'il possède sa technique personnelle, cela veut dire qu'il a sa façon d'interpréter mais les acteurs qui refusent résolument de reconnaître toute méthode sous prétexte qu'ils ont du talent, sont peut – être ceux qui en ont le plus besoin. Car le talent, est le don le plus capricieux de tous. Si on ne se fie qu'au talent, il manque une base stable ; la moindre contrariété peut bloquer l'inspiration : il faut donc une méthode et une technique solide. L'art de l'acteur ne peut progresser que s'il s'appuie sur une méthode objective basée sur des principes fondamentaux. [33] Il faut donc étudier les lois fondamentales du métier. La méthode a été créée comme un catalogue systématique et bien ordonné des conditions psychologiques et physiques exigées par cette intuition créatrice. Le but des recherches est de découvrir comment vient l'inspiration.

La méthode est la seconde nature de l'acteur et elle le rend absolument maître de tous ses moyens quoiqu'il arrive ; la technique est le seul moyen d'éveiller le talent…

Théâtre et cinéma : Deux systèmes en opposition :

Pour Stanislavski, le théâtre doit être réaliste, tandis que selon Elia Kazan, le théâtre n'a pas besoin de l'être : C'est l'affaire du cinéma. Cependant Kazan [34] insiste bien sur l'aspect psychologique : le fait d'être psychologiquement vrai. Au théâtre on prend le fait intérieur et on le projette en un comportement extérieur…

33 Michael Chekhov, *opus citus*, page 209
34 Roger Tailleur, page *opus citus*, page 125

Au cinéma, on peut photographier une personne qui pense… Des choses qui ne compteraient pas sur scène, peuvent avoir toute leur importance à l'écran. *Et si l'acteur réussit à éprouver une réalité devant la caméra, ça vaut le coup de la filmer*.

Pour Walter Benjamin [35], *l'acteur de théâtre présente de manière définitive sa performance artistique au public… La performance de l'acteur de cinéma est bien différente, car elle réclame la médiation de tout un appareillage… Il en découle deux sortes de conséquences : Tout d'abord, les appareils ne sont pas tenus de respecter la performance qui parvient au public. Elle sera soumise à une série de tests optiques (mouvements de caméra, gros plans)… Ensuite, l'acteur de cinéma n'a pas la possibilité d'adapter son jeu aux réactions du public. Ce dernier serait donc un expert dont le jugement n'est plus altéré par le contact avec l'interprète. Il n'a de relation empathique avec lui qu'en ayant une relation de ce type avec l'appareil. Il fait passer un test.*

Pour Pirandello, les acteurs de cinéma se sentent en exil : En exil de la scène, mais aussi en exil d'eux – mêmes… Ils remarquent avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il provoque en se remuant, pour devenir une image muette… qui tremble un instant et disparaît en silence… Ils jouent devant une petite machine… »

Pour Walter Benjamin, l'acteur serait donc dépossédé de son aura. Son aura est liée au hic et nunc. Il n'en existe aucune reproduction. Sans doute, les réalisateurs et les metteurs en scène issus de la Méthode ont – ils pallié à ce problème de manière inconsciente car en replaçant les acteurs au centre de leurs films, leur aura a été recréée, du moins en partie... On ne compte plus les portraits qui ont été réalisés des stars à l'écran. Par exemple, on peut isoler des images des films et les traiter comme des photos. L'aura pourrait donc revivre puisque selon Walter Benjamin, le portrait est l'une des seules possibilités qui permettent à l'aura de ne pas disparaître.

---

35 : Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité te chnique* », Courtry, Editions Allia, 2003, page 37

Par exemple, sur scène et pour reprendre un exemple concret que l'on traitera plus tard, Stanley Kowalski est inséparable aux yeux du public de l'aura de Marlon Brando dans « *Un tramwauy nommé désir* »

La Méthode s'oppose à ce que l'on peut appeler une émotion de surface où l'acteur dans ce cas signifie ses tourments intérieurs à l'aide de sa voix.. Pour Diderot [36] : Pour émouvoir le public, le comédien doit rester lui – même et donc dépourvu d'émotion. C 'est ce que l'on appelle le paradoxe du comédien…Un autre auteur se place dans le même cadre : Rudolf Arnheim. [37]pense que c'est presque en jouant le moins que l'on obtient le plus d'effets : « *le dernier progrès du film consiste à réduire l'acteur à un accessoire, qu'on choisit caractéristique et que l'on situe à la bonne place. De plus, l'acteur de théâtre entre dans la peau se son personnage, ce qui est interdit à l'acteur de cinéma. »*

Une conception différente de direction d'acteurs [38] :

Elia Kazan reprochait à Strasberg que ses acteurs apparaissent comme sous hypnose, nombrilistes et perdus sur leurs nuages. Les acteurs avaient tendance à jouer pour eux-mêmes et non pour leurs partenaires. Pour Kazan, il s'agit plus de travailler les objectifs de la scène que les émotions.

Etude la Méthode en elle-même :

En fait l'essentiel du travail de l'acteur s'effectue sur ce que l'on appelle son propre appareil : C' esà-dire lui – même.[39]

---

36 Walter Benjamin, *opus citus*, page
37 Walter Benjamin, *opus citus*, page 41
38 Elia Kazan, *opus citus*, page 687
39 Roger Tailleur, *opus citus*, page 18

Il arrive souvent que les musiciens, les poètes, les écrivains se laissent prendre par l'atmosphère d'une œuvre avant même de commencer à composer. Stanislavski disait que si l'acteur, ou le metteur en scène ne passait pas par ce stade préliminaire, il risquait de rencontrer des difficultés.

De son côté, Michael Chekov pensait que cette « sympathie » est un sixième sens qui permet de pressentir et de comprendre des choses étrangères aux autres. Par conséquent, aborder un rôle, un personnage en se plongeant dans l'atmosphère qui l'entoure peut amener à découvrir chez lui des traits de caractère importants qui nous auraient échappé. Aussi Chekhov préfère que l'on appelle cette technique la méthode dite de l'atmosphère. Il préconise d'imaginer le personnage dans les différentes atmosphères qui se succèdent dans la pièce. [40]

La psychologie et la technique de travail que Stanislavski a mis a jour préserve des attitudes conventionnelles, gestes codifiés, bref tout ce qui concerne la superficialité du jeu des acteurs. Au superficiel, la Méthode substitue l'art du revivre : En effet, si l'on considère que les émotions de l'acteur sont enfouies dans l'inconscient – il n'y a pas accès directement - il lui faut alors réveiller ces émotions (on parle de réserves émotionnelles) par des stimulis (que ferais – je, si j'étais dans une situation analogue au personnage) . Il faut donc exercer l'imagination nécessaire pour qu'elle mette en branle les mécanismes « conditionnels ».

Le revivre peut être défini comme une technique intérieure de l'acteur, qui l'amène à éprouver lui-même les émotions du personnage en puisant dans les expériences de sa propre vie. Si le personnage est violent, l'acteur va raviver en lui un moment de tension et transférer son émotion au personnage en tenant compte des circonstances proposées par le rôle. C'est ce que Stanislavski appelle la mémoire affective. L'acteur n'entre plus dans la peau du personnage ; il lui prête pour ainsi dire la sienne. Paradoxalement, c'est parce qu'il se cache derrière le masque du personnage qu'il peut se mettre à nu.

40 Michael Chekhov, *opus citus*, page 182

Application de mémoire sensorielle.

L'exemple de la mise en scène de John Lvoff : Lors d'une rencontre professionnelle avec le metteur en scène en 2002, John Lvoff évoqua l'incapacité pour Harvey Keitel à jouer une scène de meurtre. La scène en question se passait à Paris, et l'acteur qui dev ait poignarder un individu était incapable de réaliser cette action. Après plusieurs essais, John lui demanda ce qui se passait.

« J'ai besoin de sentir le contact avec le couteau. Il faut que je sente que le couteau s'enfonce dans la chair… » répondit Harvey Keitel.

Finalement, il planta le couteau dans un morceau de viande caché dans l'imperméable du second comédien…

C'est un exemple de mémoire sensorielle…poussée à l'extrême…

Second exemple, tiré des cours de Strasberg [41]

Le professeur propose à l'acteur dans un exercice de travailler à l'obtention de la sensation du savon sur les mains. « Vous avez tenu votre main d'une façon particulière, afin d'obtenir la sensation du savon..mais il était clair que vous ne l'obteniez pas… […] Vous n'en ressent iez pas la sensation… Vous devriez vous dire : « Attends une minute, est ce que j'ai au moins recréé le poids de l'objet, sa forme… »

Comme premiers exercices, Strasberg conseille de travailler sur la « mémoire sensorielle » par exemple sur une boisson telle que le jus d'orange [42]

L'exercice suivant permet à l'acteur d'éveiller chez lui sa conscience personnelle, en tant qu'objet physique : Les filles font l'exercice de se maquiller et les garçons de se raser.

L'ensemble de ces exercices doit amener des réactions émotionnelles : Pour preuve, ce dernier exercice où l'acteur doit trouver un objet réel qui ait pour lui un sens personnel précis.

---

41 Lee Strasberg, *opus citus*, page 99

42 Lee Strasberg, *opus citus*, page 104

A ce stade de la formation, un mot doit retenir toute notre intention : « Le danger**…** »[43] mot qui désigne l'instant où l'acteur quitte le familier pour aller dans l'inconnu : « A ce point, on se dit : « Va t – il vraiment faire cela ? » Voilà un comportement que l'on jamais qu'e n privé. Et voilà qu'on le montre en public. C'est dangereux quand c'est bien fait »

On demande à l'acteur de se comporter en public (comprendre sur scène ou devant la caméra) comme s'il se trouvait en privé : Finalement, on arrive à ce que l'on appelle le moment privé : Strasberg appelle cela « *Private Moment* »…

La mémoire affective[44]

Strasberg tente de la définir de la manière suivante :

La mémoire affective n'est pas la simple mémoire, c'est une mémoire qui engage l'acteur personnellement au point q ue des expériences *émotionnelles* profondément enracinées commencent à surgir.

Si un acteur souhaite utiliser ce type de mémoire, il faut alors qu'il « retourne » au moins sept années en arrière pour trouver ses propres expériences. Il peut même revenir jusqu'à son enfance.

Plus l'expérience est lointaine, plus grande est la tendance à travailler de façon continue, sans altération .Réciproquement, plus l'expérience est proche, plus elle a tendance à se travestir à l'usage sur scène. Comme dans un film.

L'important dans l'utilisation de la mémoire *affective* est de maintenir sa concentration, non pas sur l'émotion, mais sur les objets *sensoriels* ou les éléments qui font partie de l'expérience originale que l'on se remémore. Voilà pourquoi l'acteur doit sav oir maîtriser ses exercices de concentration de mémoire sensorielle avant d'attaquer le travail de la mémoire *émotionnelle.*

Une fois que qu'une mémoire *affective* a fait ses preuves elle est capable de toujours fonctionner.

43 Annie Tresgot , "*Hello Actors Studio* ", K -Films video, Collection Cinema, 1987
44 Lee Strasberg, *opus citus*, page 111

L'émotion connue, l'acteur doit l'amener sur scène et ce au moment où il joue. C'est ce que l'on pourrait appeler une sorte de fusion entre l'événement et l'émo tion. Quand une réaction *émotionnelle* est nécessaire à un certain moment, au milieu de la scène, l'acteur sait qu'il doit faire appel à sa mémoire affective soixante secondes avant, et que sa réaction émotionnelle sera prête exactement au moment voulu. C'est exactement ce que dit Elia Kazan : Au Group, il fallait toujours que les acteurs attendent une minute…

La mémoire affective est la base du travail qui permet le « revivre » sur scène. Par conséquent, on comprendra que c'est la base de la création . Ce que l'acteur répète au cours des représentations, ce ne sont pas seulement les mots qu'il a dit et les mouvements effectués, ce sont les souvenirs d'une émotion qu'il a atteint à travers le souvenir de la pensée et de la sensation.

Exemple d'exercice p roposé [45] : La traduction en paroles du souvenir des objets liés à une émotion. Cela a pour but de vérifier chez l'acteur la justesse de sa façon de procéder. Si l'émotion à rechercher est une profonde tristesse, l'acteur pourra associer par exemple la mort d'un des proches à certaines paroles.

Cependant, pour certains acteurs, les réactions émotionnelles ne se produisent pas en scène. Ils ont l'air détendu, mais ne ils ne le sont pas réellement… et les efforts ne paient pas. Quand ils « jouent une mémoire affective », ils ont l'air toujours conventionnels ; et donc pas vrais. Ces acteurs sont donc déficients dans la capacité de se s'utiliser eux – mêmes. Pour de tels acteurs, Strasberg a mis au point une exercice que l'on appelle le moment privé : *« Il permet aux comédiens d'aller au plus profond d'eux mêmes… c' està-dire, là où l'impulsion reste à découvert. »*

45 Lee Strasberg, *opus citus.*

L'essentiel du jeu théâtral consiste, disait déjà Stanislavski, à se conduire en public comme si l'on était en privé. Cet outil utilisé et actualisé par Strasberg en 1956 / 1957 reprend les acquis du *Group et de Stanislavski en les perfectionnant. La Méthode est en fait une poupée gigogne. C'est moins une seule découverte qu'un ensemble de connaissances actualisées.*

Exemple d'exercice : « Que se passerait – il si l'on demandait à des acteurs de faire des choses qu'ils font dans la vie (comprendre en privé), mais qui sont tellement privées, que dès que quelqu'un arrive, ils se sentent obligés de s' arrêter ? » Un moment privé est quelque chose de précis et de concret : « J'ai remarqué que lorsque je réfléchis, il y a des moments où je pense à des choses précises me concernant. Ces choses, en fait, je suis incapable de les faire devant quelqu'un. »[46]
Il faut essayer de recréer à travers la mémoire sensorielle l'endroit et le moment où a eu lieu l'événement : Il faut vivre ses sens dans ce lieu, en tachant d'accroître sa concentration en ce lieu qui est associé. C'est pour cela que l'on peut amen er des objets personnels…L'acteur pourra ainsi essayer de récréer une partie de son propre univers.

Le comédien tentera de se rapprocher du moment « clé » de la situation (s'inquiéter pour ses proches par exemple). Aussi, Strasberg conseille t – il aux acteurs d'aller le plus loin possible dans ce moment privé. Si l'on va trop loin, il préconise d'exécuter ce qui est *trop privé* dans les coulisses et revenir ensuite sur scène…On est à la limite de l'intimité. Cette intimité met en route l'imagination.
Un moment privé inventé de toutes pièces ne marche pas, parce qu'il n'y a rien qui stimule l'inconscient de l'acteur. Un *vrai* moment privé consiste donc en quelque chose que l'acteur est capable de faire. [47]

46 Lee Strasberg, *opus citus*, page 120
47 Lee Strasberg, *opus citus*, page 121

Le « Moment Privé » a pour but d'éviter les problèmes d'interprétation. On ne peut pas dire « Vous auriez du faire ceci ou cela » : cela n'aurait aucun sens…on n'est pas dans une problématique de scènes, d'intrigues. Mais on touche au plus profond du jeu de l'acteur *: la conviction d'une certaine chose et la façon de se comporter de l'acteur.* L'idée de Stanislavski est mise en pratique : En se comportant en privé comme en public, on dépasse ainsi le stade de l'ordinaire…

Le si magique

Le « Si » agit pour l' acteur comme le déclencheur de l' imagination. Comment agirais-je si j' étais... ? Lorsqu' il travaille un personnage, le comédien doit connaître les CIRCONSTANCES PROPOSÉES, qui comprennent tout ce dont l' acteur en état de jeu doit tenir compte (temps et lieu de l' action, situation du personnage, objectifs du rôle, mais aussi costumes, scénographie, décisions de mise en scène, etc.).

Se concentrer de cette manière permet à l' acteur d' édifier son jeu surdes données concrètes et de laisser le champ libre à la créativité. L' imagination, stimulée par le si magique, est ensuite transposée dans des actions physiques concrètes.

Dans la pratique, Lee Strasberg s'est plutôt servi de la formule de Vakhtangov [48]. Cette reformulation de l'idée que non seulement l'acteur crée le résultat artistique désiré mais qu'il le rend réel et personnel à ses yeux afin d'y parvenir…D'où les principes de motivation et de substitution…

Les affleurements de mémoires affectives ou de mémoires sensorielles ont alors pour but de déclencher des actions physiques justes.

La concentration permet la décontraction nerveuse et musculaire nécessaire à un jeu spontané et inventif.

La relaxation

La première chose que fasse Strasberg, c'est de vérifier l'Etat de relaxation des acteurs. Lorsque l'on est tendu, on ne peut ni penser, ni sentir… Stanislavski allait dans le même sens. Pour lui, c'était le point central du travail théâtral. Sans la relaxation, beaucoup de choses que pense faire l'acteur convenablement seront déformées.

48 Lee Strasberg, *« l'Actors Studio et la Méthode »*, Sarcelles, Intereditions, 1989, page 89

Stanislavski disait aussi, propos repris par Lee Strasberg [49] que beaucoup d'acteurs croyaient suivre ses conseils, mais qu'en raison de leur tension, ils continuaient à jouer comme avant.

Dans ses cours dispensés à l'Actors' Studio, Lee Strasberg propose plusieurs exercices destinés à se détendre : « *J'ai trouvé une manière plus facile de s'entraîner à la relaxation : Cela prend beaucoup de temps, mais pas autant qu'avec Stanislavski : Où que soit l'acteur, il adopte une position confortable dans laquelle il pourrait s'endormir* ».

Il faut aussi qu'il détende sur le plan mental ce que l'on ne peut relaxer sur le plan physique. Il existerait selon Strasberg, plusieurs régions du corps qui dénotent la tension mentale : Les tempes, la région qui va du nez aux paupières et la région de la bouche. Dans la vidéo consacrée à l'Actors' Studio, on remarquera la manière avec laquelle Ernie Martin pousse ses élèves à faire des cercles avec leurs têtes et produire des sons pour se détendre. Plus on est détendu, plus les émotions surgissent à la surface.

Super objectif

Pour ne pas cesser de vivre le rôle, il faut que l'acteur se donne les raisons (on parle de motivations) de vouloir agir comme le personnage agit.
C'est pour cela que l'on divise la pièce en tâches, ou en morceaux, dont le but de chacun d'eux est d'arriver ainsi par de petites étapes jusqu'à la signification du rôle. L'enchaînement des tâches successives forme l'action transversale, dont la super-tâche constitue l'ossature. Chaque tâche séparée, volontaire ou émotionnelle (donc interne) doit impliquer une action physique (on se souviendra alors de l'importance de la mémoire affective) qui est le conducteur immédiat d'une vérité plus large. Le spectateur croit alors à cette vérité, parce que l'acteur lui – même y croit, tout comme y croient les partenaires impliqués dans l'action qui a été mise en scène.

---

49 Lee Strasberg, *opus citus*, page 91

Pour exister sur la scène, l' acteur doit agir et tout acte doit avoir un but. Stanislavski propose à l' acteur de définir un super objectif (ou ligne d' action principale) qui va guider son rôle tout au long du spectacle. Cet objectif se scinde lui-même en objectifs mineurs qui guident chacune des séquences. Les objectifs doivent être définis par des verbes clairs qui poussent à l' action. Exemples : séduire, convaincre, refouler. Le choix du super objectif est fondamental : Il conditionne toute la pièce et tout le jeu des acteurs. Par exemple : « Je suis ivre » est un comportement différent de « Je veux que l'on pense que je suis ivre. »
Stanislavski conseillait de commencer par des séquences très générales, sans se perdre dans des détails, quitte ensuite si besoin est, à les subdiviser en séquences plus ou moins courtes. Stanislavski expliquait ensuite que l'objectif, c'est ce que désire le personnage.

Il peut y avoir plusieurs objectifs. Tous les objectifs du personnage se confondent en un objectif unique qui englobe tous les autres : c'est le super objectif.
Il implique et détermine une logique du personnage. En fait, tous les objectifs mineurs doivent concourir à un seul objectif, le super objectif.
Stanislavski disait que le courant des objectifs mineurs individuels, toutes les inventions, les pensées, les sentiments et les actions de l'acteur, de même que les super objectifs des personnages doivent tous converger vers le super objectif de la pièce qui est l'idée maîtresse qui a inspiré son auteur.

Stanislavski pensait que la recherche du super objectif était longue et difficile. C'est après plusieurs représentations, quand les réactions du public se font sentir, que le véritable super objectif s'impose. Mais, il ne faut pas croire que l'on peut se contenter de quelques objectifs mineurs sans savoir dans quelle direction ils tendent.
De son côté, Michael Chekhov [50] parle de gestes psychologiques **:** le geste psychologique est le caractère principal du personnage ; si l'acteur ne le trouve pas directement, il faut alors partir des gestes secondaires qui vont conduire au général.

50**.** Michael Chekhov, *opus citus*, page 185

Aussi le geste psychologique évolue en fonction des conseils du metteur en scène, des partenaires. Enfin, le geste psychologique sert aussi à déterminer les différentes attitudes du personnage vis à vis des autres.

En effet, pour Chekhov , il est capital pour l'acteur de connaître à l'avance le but vers lequel tendent les objectifs secondaires. En d'autre termes, le comédien doit savoir dès le début quel est le super- objectif**.**

Nous savons tous en fait qu'un personnage dans une pièce mène un combat et est en conflit avec quelque chose qui l'accable. Par exemple, dans « *la vie de Galilée* » de Berthold Brecht, Galilée se bat contre l'Eglise Catholique qui refuse de reconnaître ses découvertes. La fin de la pièce lui donne tort. Il perd son combat : Retournons le problème à l'envers : Qu'aurait fait Galilée s'il avait gagné : Il aurait pu diffuser ses découvertes. D'où le super objectif suivant pour Galilée : « Comment faire pour que l'on puisse reconnaître mes découvertes ? »

Le sous – texte

Le sous-texte correspond au sens caché du texte, à ce que l' acteur doit chercher sous les mots de l' auteur et qui va dicter la ligne d' action de son personnage et ce qu' il doit ressentir. Le sous-texte est en fait une suite d' images que l' acteur se repasse comme un film intérieur lorsqu' il joue. Ce sont ces images qui permettent au comédien de mettre en branle son imagination. L'acteur issu de la Méthode pensera et dira très clairement : « JE » Il agit vraiment parce qu'il réagit. L'acteur est volontaire et imaginatif. Il a la mémoire du cœur et du sens. Pour définir clairement l'objectif du personnage et l'exprimer en un mot, Stanislavski proposait la formule *« je dois ou je veux faire quelque chose »* [51]

51 Michael Chekhov, *opus citus*, page 51

Les difficultés du jeu d'acteur

Il faut aussi se rendre compte que la Méthode permet aux acteurs de résoudre leurs problèmes personnels : En effet, en utilisant une méthode et une technique objectives, l'acteur amassera en lui un grand nombre de qualités positives qui le libéreront des influences néfastes tapies au fond de son subconscient…Ce qu e l'on appelle « Libérer son talent » c'est en fait libérer son talent des influences néfastes qui le paralysent…(nervosité, jalousie…) . En effet, qu'est ce qui gêne un acteur ? La maladresse physique, l'inhibition d'ordre psychologique (timidité, manque d'assurance) …

D'autre part, l'inspiration peut rester inefficace : et dans ce cas là, la technique peut aider l'acteur à diriger sa volonté, à provoquer ses sentiments et à exciter son imagination au point que la moindre étincelle d'inspiration l' embrasera d'un seul coup… C'est Stanislavski qui faisait remarquer qu'un rôle joué correctement a toutes les chances de faire revenir l'inspiration initiale. Strasberg, en continuant les travaux de Stanislavski, a réussi à classer les problèmes des acteurs. Il en distingue trois types [52] : Les problèmes dus au blocage de l'imagination, les problèmes dus à l'expression et les problèmes dus à l'exploration : Par exemple, le « trop plein d'émotion » qui peut bloquer l'imagination : Un comédien est guidé par une *impulsion*… Cependant, il ne va jusqu'au *bout*… L'énergie démarre, cependant, elle ne garde pas la direction souhaitée, avant de se relâcher après l'impulsion… Dans ce cas Strasberg propose aux acteurs de se concentrer à l'aide d'objets simples. Dans le même ordre d'idées, on parlera également de *forcing*. Un acteur est dit vrai par exemple, si son *expression* s'harmonise avec son *impulsion : Une fausse impulsion produit ce que l'on appelle le forcing (trucage). Dans les deux cas, l'imagination ne fonctionne pas.* Les comédiens pensent, expérimentent et s'expriment de manière à créer des résonances chez le public. En ce qui concerne les problèmes d'expression, nous pourrons retenir à titre d'exemple le stéréotype du jeu d'un acteur *médiocre.* Les impulsions pleines et spontanées sont tournées vers le maniérisme et le conventionnel.

---

52. Lee Strasberg, *opus citus*, page 166 et suivantes

Quand un acteur monte sur scène, il sait déjà comment il va jouer. Ce qui pose le problème de *la première fois.* On tombe une fois de plus dans le conventionnel. On dit que *l'impulsion glisse vers les modèles inconscients…*
Pour palier à ce problème, Strasberg propose plusieurs exercices dont le baragouinage : Il force les acteurs à se comprendre entre eux**.** En fait, il est demandé aux acteurs de rendre explicite un propos tout en n'articulant pas.

De ce fait, et en voulant rendre compréhensible les mots, on permet de faire passer le sens dans l'expression des mots… Le manque d'expression : L'acteur inhibé ne peut donner un sens à travers l'expression : Pourquoi est –il dans un tel état ? Est – ce du à son passé ? L'inhibition est due à un manque d'expression. (que l'on ne possède pas ou que l'on ne peut pas exprimer). Strasberg travaille à fortifier la concentration et la volonté de l'acteur : Il faut alors que le comédien s'exprime réellement devant le public.
Ce problème peut être traité de trois façons :

Par l'utilisation d'un moment privé précédé d'un moment d'improvisation ou par l'exercice chant – danse : il aide l'acteur à se libérer de certains empêchements inconscients dans un domaine où tout se passe à l'intérieur de l'individu. Une troisième solution passe par la détente.

Les problèmes de l'exploration : Une grande partie de la formation des membres du Studio est une *exploration* qui accroît le champ de *l'imagination* et de *l'expression.* C'est une partie importante du travail de Strasberg. Ce qu'accomplit un acteur et comment il le fait sont deux choses différentes. Le but de l'exploration est de creuser un tunnel dans les régions inconscientes de l'acteur. On travaille dans les régions de l'esprit où se passe l'acte créateur **.** Rob Steiger : *« Un acteur doit parfois embarrasser… C'est embarrassant de voir quelqu'un souffrir… Pour l'acteur, jouer , c'est EXPLORER la vie… dans ce qu'elle a de meilleur et de pire, et le plus poétiquement possible… Autrement, vous faites de la télévision où l'on joue de A à C. »* [53]

---

53 Annie Tresgot, " *Hello Actors Studio*", K-Films video, Collection Cinema, 1987

Pour *explorer* trois méthodes sont décrites :

Strasberg conseille tout d'abord aux acteurs de prendre leur temps [54] : On permet ainsi à l'imagination de fonctionner. On offre à l'imagination quelque chose qui la stimule et la pousse à se mettre au travail… L'imagination est comparée à un moteur. Si le moteur ne démarre pas, il ne sert à rien de le forcer… C'est de cette manière, que l'on noie le moteur : Il faut donc prendre son temps. C'est ce que ferait un bon garagiste, ou un bon chauffeur … pour les acteurs, c'est la même chose. Ils ne doivent pas forcer l'imagination… Strasberg conseille aux acteurs nerveux, de compter…

Strasberg préconise également de se laisser aller : Suivre ses propres impulsions là où elles emmènent, jusqu'au bout, faute de quoi on tombe dans le conventionnel. Lorsque l'on *explore* une scène, il faut donc se laisse aller : C'est ensuite que s'opèrent les choix. Alors quand peut – on explorer ? Justement, lorsque l'on ne *sait pas où aller dans le jeu.*

Enfin, Strasberg incite les comédiens à improviser [55] : Comment improviser ? Il faut commencer par donner un thème aux acteurs… On ne peut pas improviser dans le vide. Cet exercice est un synonyme de concentration. Il s'agit aussi de développer une aptitude à créer des objets et à les suivre. En improvisant, l'acteur explore une situation… En fait l'improvisation conduit à un processus particulier de pensée et de réaction : elle aide l'acteur à découvrir le comportement logique de son personnage, plutôt que de se contenter d'illustrer la signification évidente de la réplique : Elle permet donc de voir quand se produisent vraiment les émotions… et ce travail de recherche peut se continuer jusqu'à ce que l'on sache où trouver ces émotions. Les impulsions peuvent se trouver de trois façons différentes :

- Dans son fort intérieur
- Dans les livres de psychologie : explication des rapports mère – fils pour Hamlet …
- Dans l'observation de son entourage. Ce sera le cas de Marlon Brando.

---

54 Lee Strasberg, *opus citus*, page 253
55 Lee Strasberg, *opus citus*, page 257

Aboutissement du système de Stanislavski : La méthode des actions physiques.

Cette partie du Système est très controversée, parce que Stanislavski est mort avant de lui donner une forme définitive. Elle ne nie pas le Système; elle en est l' aboutissement. La méthode des actions physiques propose d' inverser l' ordre d' apparition des éléments préconisé dans la première partie du Système:
Dans un premier temps, le metteur en scène élabore pour le rôle une chaîne d' actions physiques élémentaires. L' acteur les accomplit pleinement, sans se préoccuper de la nature du rôle. Peu à peu, il introduit les circonstances proposées, qui précisent le personnage. En somme, on va du simple au complexe, du conscient au subconscient, de la personne au personnage.

Comment aborder un rôle

C'est une question que se sont posés de nombreux metteurs en scène… Strasberg et Checkhov ont tenté d'y répondre.
Pour Strasberg, il ne faut pas imiter un acteur, mais imiter un personnage. Ce qui est différent… [56] En fait, il existerait deux types d'acteurs : Certains vont sur scène en restant les mêmes… En étant les mêmes, ils sont le personnage. Le second type d'acteurs est celui qui *porte un masque.* Il se sent ainsi protégé. Il peut donc faire ce qu'il veut. Ce qui est fondamental dans le jeu de l'acteur, c'est de *révéler les vérités de la vie humaine. De plus, la façon d'aborder un rôle dépend donc du jeu que l'on désire créer. Si l'on formalise trop le jeu, on tombe dans la convention. Les principes de création supposent donc que l'acteur doit petit à petit s'affirmer par une conscience intellectuelle et imaginaire de la création de l'auteur.*

---

56 Lee Strasberg, *opus citus*, page 270

Pour aborder un rôle, les acteurs peuvent donc se créer une réalité de remplacement. Aussi, Strasberg préconise de :

> se préoccuper du texte. On obtient ainsi une mélodie, un chant. On se rendra assez vite compte que la première lecture est primordiale. Parfois, le résultat est tellement bon, que l'on se de mande comment le garder… La première lecture stimule l'imagination.
>
> La seconde permet d'analyser le rôle : On a alors un canevas, des enchaînements intérieurs et extérieurs du rôle. L'acteur réfléchit alors à la signification du texte. Il essaie de trouver les objets qui éveillent sa concentration et qui excitent sa croyance… Aussi Strasberg conseille t – il aux metteurs en scène de « ne pas trop en dire » : c'est ce que fera Elia Kazan. En effet, des analyses étendues ne donnent pas ce que l'on cher che à provoquer chez l'acteur. C'est à la seconde lecture que l'on commence à travailler avec *le sous texte…*

Lors de la troisième étape, il est conseillé de travailler sur les grandes lignes et les grandes actions. On traite ainsi la pièce dans son ensemble. On définit l'idée principale et les concepts dominants grâce auxquels on définit les rôles. D'autre part, on divise le rôle en termes d'unités : Elles auront chacune des significations différentes. On pourra donc jouer ces sections indépendamment les unes des autres. On augmente ainsi *l'enthousiasme artistique…*

L'avant dernière étape permet l'approfondissement de l'implication. On augmente le sentiment créateur, on travaille les éléments émotionnels du rôle. On pénètre dans le passé du personnage.

La dernière étape permet la *justification du comportement de l'acteur.*

- Détourner l'attention du public, comme le faisait Sacha Guitry : Sur scène, il jouait avec des parties de son costume, comme ses bottes. On ne voyait plus que cela. Le public se focalisait sur ce *détail…*

Les grands acteurs sont ceux qui lors de la préparation sont capables d'enrichir le texte. Ils font ressortir ce que le texte veut dire, ce que le personnage ressent et est conscient de ressentir, mais aussi *« les émotions et les expériences du personnage dont il est lui-même inconscient, mais dont l'acteur est conscient pour pouvoir exposer ce qui se produit »* [57]

57 Lee Strasberg, *opus citus*, page 273

A la différence de Stanislavski et de Strasberg, Chekhov de son côté procède en huit étapes : La méthode est nécessaire pour avoir le sentiment de posséder et de maîtriser le personnage.
Il faut travailler de façon méthodique.

- Lire la pièce plusieurs fois jusqu'à être familiarisé avec l'ensemble.
- Se concentrer sur le personnage : L'acteur, à ce stade de l'étude de la pièce, doit être capable d'entendre son personnage dans toutes les scènes.
- S'arrêter sur ce qui retient l'attention de l'acteur ;
- Continuer ainsi jusqu'à ce que la vie intérieure du personnage apparaisse aussi nettement que possible que son apparence physique. Il faut attendre qu'il agisse sur la sensibilité.
- Essayer d'entendre *parler* le personnage.
- Essayer de voir le personnage tel que l'auteur le décrit dans ses indications, et donc le voir entrain de jouer sur la scène, maquillé et en costume.
- On peut alors questionner le personnage : ce dernier devra répondre en agissant sous le regard imaginaire ;
- Le comédien s'assimile au personnage en adoptant son texte et ses actions.

VI. Problèmes de la Méthode

N' y -t-il pas un risque que l' acteur se laisse submerger par l' émotion qu' il ravive?

STANISLAVSKI : Voilà l' utilité des répétitions! L' acteur y évacue toutes les émotions, larmes et sursauts liés à l' expérience vécue dans sa propre vie, de sorte à ne conserver que ce qui sert le personnage, sans les interférences subjectives.
L' acteur vit un dédoublement permanent, puisqu' il ressent l' émotion tout en la contrôlant. Le « revivre » n' est conseillé que s' il est maîtrisé! C'est ce qui explique les dangers de la Méthode du moment privé : Cette technique n'est pas conseillée aux acteurs qui ont des problèmes relevant de la psychiatrie. A de tels acteurs, Strasberg refuse obstinément d'utiliser cet outil.

Et pourtant : Rob Steiger : « *Au téléphone, dans « W.C.Fields », je menaçais quelqu'un. Tout à coup, je ne contrôlais plus rien : j'étais dans une telle fureur… Le public n'en a rien su. Moi j'ai eu très peur. On peut aller trop loin dans l'identification »*…Un acteur doit donc savoir ce qu'il fait . Trop d'identification et il perd la tête. Rob Steiger avait sa mère qui était alcoolique : il s'est servi de cette situation *privée pour jouer la scène : « Il y a eu ce déclic, et ce que je faisais n'avait plus rien à voir avec le film… J'étais le seu l à le savoir… Ils m'ont dit : C'est bon. On refait une autre prise.* Ce à quoi Rob Steiger a répondu *: « Jamais, virez – moi plutôt. Ça c'est dangereux »*…. *)* [58]

Voilà donc comment il importe de travailler : Il faut toujours frôler la limite, comme un *automobiliste qui prendrait un maximum de risques, sans jamais perdre le contrôle de sa voiture : C'est de cette façon, que l'on obtient les meilleurs résultats*…Nous dit Sydney Pollack. On est sûr de gagner la course…pourrait – on ajouter…

L'acteur est p réeminent ; certains procédés utilisés pour promouvoir cette méthode expliquent les excès [59] de certaines interprétations dites Stanislavskiennes. Stanislavski lui – même acteur jouait des actes qui en théorie ne duraient pas plus de vingt minutes mais qui dans la pratique duraient avec lui bien quarante minutes. D'autre part, il lui arrivait de faire de « *La Cerisaie* » qui est à l'origine une comédie, une comédie dramatique poignante et nostalgique. [60]

---

58 Annie Tresgot , "*Hello Actors Studio* ", K-Films video, Collection Cinema, 1987
59 Roger Tailleur, *opus citus*, page 20
60 Roger Tailleur, *opus citus*, page 20

Les détracteurs de la Méthode ne jugent pas ses acteurs comme étant des personnages plausibles, mais selon les degrés de croyance au personnage.

Enfin, le culte de la tension émotionnelle a tendance à sacrifier la variété à l'intensité. Theodor Hoffman, acteur et metteur en scène de Pittsburgh, critique cette uniformité : « La Méthode a tendance à produire la même pièce, où se meuvent des personnages de Strindberg, vivant une vie Tchékovienne avec les problèmes sociaux d'Ibsen. C'est toujours l'homme contre l'environnement, l'instinct et les besoins naturels contre la convention sociale : » c'est le genre de type qui tente de **…** » [61] : c'est ainsi que l'acteur de la Méthode essaiera de résumer et d'expliquer son rôle.

Selon Roger Tailleur, « Dénuée de perspective, la volonté additionnée des tâches successives devient un élan forcené. Réduite à une trop simple expression, la tâche se dessèche… trop souvent réduite à un dénominateur commun des pièces, elle implique la monotonie. » : L'idée trop claire du personnage tend à une rationalité appauvrissante pour le jeu . On se fige alors dans une interprétation unique. [62]

Les limites de la Méthode : l'exemple des pièces du répertoire anglais.

Jamais, les metteurs en scène ni les acteurs ne sont arrivés à appliquer la Méthode : *Pour Elia Kazan*[63]*, jouer Shakespeare impliquerait une certaine puissance vocale, une clarté dans l'élocution, une habilité à jongler avec les mots, et un certain amour de la langue … Ces exigences n'ont pas pu être mariées à la technique Strasberg – Stanislavski en matière d'expression des émotions. On voit donc les limites de la Méthode.*

---

61 Roger Tailleur*, opus citus,* page 20
62 Roger Tailleur*, opus citus,* page 20
63 Elia Kazan*, opus citus,* page 607

La seule solution qui paraissait viable, était celle qu'avait proposée Joe Papp : Ce dernier articulait ses programmes autour de pièces dites contemporaines. Et lorsqu'il s'engageait à travailler ce type de pièces, il s'engageait à prendre des acteurs qui avaient la qualification nécessaire. Quand Elia Kazan travaillait avec des membres de l'Actors' Studio sur des pièces qui bousculaient les habitudes, il en comprenait vite les limites…

Ses adversaires voient la Méthode comme étant quelque chose qui tend vers l'illusionnisme [64], l'hystérie, le sentimentalisme exacerbé, l'hypnose, l'envoûtement, et la névrose : Ce contre quoi Elia Kazan se battra : « *On écrit tant d'ordures dans les journaux à propos des tics d'acteurs et de bredouillages qu'on ne peut pas les prendre au sérieux. Ce n'est que le produit de commérages d'écrivains et de bouffons de boîtes de nuit : cela ne vaut pas la peine d'en parler…* » Mais la Méthode, on l'a compris, a produit des acteurs des vedettes, comme Brando, ou Karl Malden. Cependant, Elia Kazan a très justement réussi à voir des dangers du vedettariat : Une vedette peut altérer le récit : On sait qu'elle ne va pas mourir rapidement et qu'elle finira par conquérir l'héroïne..Si le contraire se produisait, le public serait déçu. En fait, La *Méthode* a été récupérée par Hollywood et le Star System a réussi à s'en servir mais le vedettariat n'est pas un produit de la *Méthode.* Cette dernière a contribué au développement de l'instrument des acteurs. C'est un intérêt mercantile des producteurs qui a impliqué et favorisé l'émergence de cette dérive artistique… Pourtant, sans Hollywood, que seraient devenus les acteurs de la Méthode ? Nul doute, qu'ils seraient restés sur les planches de Broadway… D'ailleurs, comme nous le verrons plus tard, un acteur comme Marlon Brando, comprendra les dangers à s'exposer devant les grands producteurs.

Et le même Kazan d'expliquer cette dérive économique : « *J'ai travaillé plusieurs fois avec Marlon. Maintenant, en 1962, je ne peux plus l'avoir. Il coûte trop cher, et je ne veux pas payer la grosse somme. Mais j'ai une grande admiration pour Brando… à cause de sa sensibilité, de sa subtilité, de la violence qui est en lui, et des surprises dont il est riche* ». [65]

---

64. Roger Tailleur, *opus citus* page 21
65. Elia Kazan, *opus citus*, page 125

De son côté, Lee Strasberg pense avoir réussi à dépasser Stanislavski ainsi [66] : « *Je veux créditer l'œuvre de Stanislavski, mais je ne veux pas qu'il soit discrédité par ce que je pourrais faire ; Il est donc vrai que mes éléments de base sont ceux de Stanislavski, mais j' espère les avoir dépassés et y avoir apporté quelque chose de très personnel ; néanmoins je me sens très redevable des travaux de mes maîtres et à tout ce que j'ai cru comprendre des travaux de l'œuvre de Stanislavski* ».

C*onclusion*

A la vue de cela, on peut se rendre compte que le terme d'institution serait le terme le plus juste quant à la définition de l' Actors' Studio…A priori, personne n'a osé écrire ce terme, mais il est continuellement sous entendu… Ce qui s'est passé pour ce Studio est inhérent à son succès**.** Il était difficile de gérer une telle Entreprise. L'ego des metteurs en scène était des plus surdimensionnés ; *d'ailleurs pour Elia Kazan* [67] *, « l'Actors' Studio est un endroit où les acteurs vont travailler, faire des exercices, où ils ont l'occasion de s'essayer à des rôles qu'ils n'ont jamais joués. […] ce n'est pas seulement un lieu de travail , mais aussi un club, un lieu de rencontres pour les acteurs… »*

Elia Kazan quitte cependant l'Actors' Studio en 1962. L'état de « cette institution » était quasiment identique au dernier studio ouvert par Stanislavski en 1936 : En effet, il s'agissait d'un laboratoire pur, sans débouché scénique.
Dès lors, les metteurs en scène ne travaillaient plus sur les pièces, ni sur les textes, mais uniquement sur l'appareil de l'acteur.

Kazan reproche beaucoup de choses à l'Actors' Studio :

- Coupure avec le théâtre en activité.
- Institution auréolée du prestige de grands noms
- Trop grande insistance sur l'aspect psychologique.

66 Lee Strasberg*, opus citus,* page 42
67 Roger Tailleur*, opus citus,* page 67

Une dernière limite [68] : Le Studio a apporté une contribution historique au théâtre américain. Pour Elia Kazan, ce Studio « mérite les éloges qu'il a reçus, et mérite aussi son Directeur Artistique, Lee Strasberg. Ma grande déception, en ce qui concerne le travail accompli , vient de ce qu'il n'a jamais dépassé le seul point de vue psychologique de l'art dramatique. »

Finalement, après avoir tenté de transformer l'Actors' Studio en une troupe de répertoire, puis après avoir essayé de le faire rentrer avec Strasberg dans le Lincoln Center Theatre, Kazan passe à ce dernier.

Désormais, les chemins de Strasberg et de Kazan se séparent. En 1963, secoué par les acteurs, le Studio devient compagnie : l'Actors' Studio Theatre. Strasberg y poursuit son enseignement et revient à la mise en scène.

De son côté, Elia Kazan voit ses rêves s'écrouler. Le Center devait retrouver l'esprit du Group Theatre, la rentabilité économique en moins, le répertoire en plus. Il devait marcher selon un système de souscriptions. Mais les problèmes d'ego des metteurs en scène (Arthur Miller) associés aux problèmes personnels d'Elia Kazan (mort de sa femme) précipitèrent l'échec de cette opération.

Il est de ses théories qui stipulent clairement que le spectateur se doit de vibrer en même temps que le récit. Cela passe donc par l'effacement des marques d'énonciation…Ce qui signifie entre autre que le comédien ne doit pas se faire trop remarquer à l'écran et ce, pour ne pas gêner le Spectateur qui sortirait ainsi de l'histoire… On parle alors de déphasage actoriel. Ceci est bien compliqué lorsqu'il s'agit de travailler avec des réalisateurs hollywoodiens qui magnifient et « starifient » les acteurs placés au centre du film.

68 Roger Tailleur, *opus citus*, page 128

Un Tramway nommé Désir (1951)

I Contexte sociologique et historique

ANNÉE 1951

9 janvier

Les locaux de l' administration centrale des Nations Unies sont inaugurés à New York

28 janvier

Le premier film coté X prend l' affiche à Londres

- - film français "La vie commence demain"
- - on y traite d' insémination artificielle

19 février

Décès d'André Gide

29 mars

23e remise des Oscar

- présentée au Pantages Theater à Hollywood
  - Meilleur film : All About Eve
  - Meilleur réalisateur : Joseph L. Mankiewicz pour ' All About Eve'
  - Meilleur acteur : José Ferrer pour ' Cyrano de Bergerac'
  - Meilleure actrice : Judy Holliday pour ' Born Yesterday'
  - Meilleur acteur de soutien : George Sanders pour ' All About Eve'
  - Meilleure actrice de soutien : Josephine Hull pour ' Harvey'

- - Marilyn Monroe effectue sa seule et unique apparition aux Oscars comme présentatrice

1er avril

Première liaison aérienne canadienne entre Montréal et Paris

11 avril

Le président américain Truman limoge MacArthur

27 septembre

Première du film musical "Un américain à Paris" avec Gene Kelly

II. Contexte de réalisation

La création de la pièce de théâtre remonte à 1947. La première lecture de cette pièce de Tennessee Williams fut faite par la femme d'Elia Kazan, Molly : Si elle savait reconnaître un chef d'œuvre, elle restait quand même perplexe quant à savoir ce qu'Elia en penserait, ce dernier préférant les pièces défendant une thèse. Après bien des problèmes de productions, Elia Kazan accepta d'en effectuer la mise en scène après s'être assuré d'avoir possédé les pleins pouvoirs artistiques. Pour cette pièce, Kazan travailla avec Jo Mielziner comme décorateur et avec Lucinda Ballard comme costumière. La partition musicale, jazz, était de Alex North.

Etude de la distribution [69](pour la pièce de théâtre) **:** Trouver un Stanley était facile. Marlon Brando fit l'affaire.

69 : Elia Kazan, *opus citus*, page 342

A l’époque, travaillant au sein de l’Actors Studio et faisant partie de la classe de Robert Lewis, il avait impressionné dans un rôle de cinq minutes dans *Truckline Cafe*. Bien que Marlon Brando ne convenait pas aux yeux de la « production », le casting fut accepté… Karl Malden interpréta Mitch, Kim Hiunter le rôle de Stella, Jessica Tandy pour Blanche.

III. <u>Les attentions de Tennessee Williams</u>

« Je pense que la qualité première de la pièce est son authenticité et sa fidélité envers la vie. Il n’existe pas de « bonnes » ou de « mauvaises » gens. Certains sont un peu meilleurs ou légèrement pires mais tous sont mus davantage par l’incompréhension que par la méchanceté. Un aveuglement quant à ce qui se passe dans leur cœur ou celui d’autrui ».

Personne ne voit les autres comme ils sont. On juge autrui à l’aune de ses propres défauts. Voilà comment nous nous voyons, tous autant que nous sommes dans la vie .La vanité, la peur, le désir, la compétition, conditionnent notre vision de ceux avec qui nous sommes en relation. Ajoutez à ces distorsions présentes dans notre propre ego […] , et vous comprendrez au combien la vitre à traver s laquelle nous nous observons les uns et les autres est déformante. Voilà ce qu’il en est de toute relation humaine à l’exception des cas rares où deux personnes s’aiment avec suffisamment de flamme pour réduire en fumée toutes ces couches d’opacité : chacun peut alors voir le cœur de l’autre dans toute sa nudité. Mais de tels cas me paraissent purement théoriques.

Cependant, dans la fiction et dans le drame, les gens sont montrés tels que l’on ne les voit pas dans la vie de tous les jours, c’est à dire c omme ils sont. En toute impartialité et dépourvus de tous les défauts présents dans l’ego de celui qui les regarde. Nous voyons de l’extérieur ce que nous ne pouvions pas voir à l’Intérieur et la vérité qui se cachait derrière ce dilemme tragique apparaît soudain au grand jour. La vérité, ce n’est pas qu’untel est bon ou mauvais, qu’il a tort ou qu’il raison, mais que tout le monde se fait des idées fausses sur son prochain. Ce qui à moi me semblait noir, mais paraissait blanc à quelqu’un d’autre est en f ait gris – perception qui n’est accessible que grâce au regard détaché de l’artiste. […] »

IV. **Etudes de caractères**

Stanley ne voit pas Blanche comme un être à la dérive, désespéré, acculé dans un dernier coin où il va tenter sa chance une dernière fois, mais comme une garce calculatrice qu'on peut « rouler aisément ».

Stanley est une brute arrogante malmenant une créature, dont les défauts disparaissent derrière la spiritualité.

Ce que le public doit ressentir à propos de Blanche : certainement de la pitié. C'est une tragédie dont le but, très classiquement, est de produire une catharsis à base de pitié et de terreur, et pour obtenir ce résultat Blanche doit gagner la compréhension et la compassion du public ; mais sans présenter Stanley comme un scélérat. C'est l'incompréhension et non Stanley qui la détruit à la fin.

V. **Etude la mise en scène**

La lettre est la clé de voûte de la mise en scène

Postulat : Ce film n'est que du théâtre filmé.

Phrasé de Brando (pour la pièce) : Il ne répondait pas directement quand on lui parlait, déterminait lui – même la longueur des pauses, ce qui avait le don de laisser les autres acteurs dans le doute. Ce qui posa de nombreux problèmes lors des répétitions de la pièce. Jessica Tandy aurait même traité Brando d'enfoiré et de psychopathe. [70]

Application de la méthode

Lors des répétitions [71] : Si on voyait Blanche (Jessica) jouer un rôle, c'était exactement l'inverse qui se produisait avec Brando : Lui, vivait carrément sur scène. Marlon Brando travaillait de l'intérieur et se laissait porter par les émotions où qu'elles l'entraînent.

---

70. Elia Kazan, *opus citus*, page 343
71. Elia Kazan, *opus citus*, page 344

Son interprétation fourmillait de surprises et dépassait les espérances du metteur en scène et de l'auteur de la pièce.

Répétitions pour le film **: «** On ne sait jamais dans quel sens il va partir, on ne sait jamais ce qu'il va faire, ni ce qu'il va dire » raconte Vivian Leigh qui se plaignait du jeu de Marlon. Elle finit néanmoins par s'y habitue r.

Critique : En fin de compte, c'est la pièce qui est devenue un réel succès.

Problème de la Méthode

Par contre, si l'interprétation de Marlon Brando était exceptionnelle, on se rendra compte que son jeu risquait de faire de l'ombre sur scène : on ne voyait plus que lui. Du coup la pièce se trouvait déséquilibrée et risquait de devenir un show Brando. Que faire alors dans ce cas ? Dire à Brando d'être moins bon ? Et à Jessica Tendy d'être meilleure. Non. Jessica Tendy. s'améliora de représentati ons en représentations .La pièce y gagna et devint un réel succès. Elle créa l'événement.

Critique de la pièce et d'une scène par Harold Clurman :

Harold Clurman, qui était critique du New Republic, trouva remarquable l'interprétation de Brando pour le rôle de Stanley Kowsalski. Il fit l'éloge de la scène dite de l'escalier : Stanley, agenouillé au bas de cet escalier, appelle Stella. « Cette scène, comme je l'ai dit, est magnifiquement montée. Cependant, le talent inné de Brando et un certain flottement dans l'approche du metteur en scène la rendent émouvante mais d'une manière qui ne cadre pas avec la thématique générale ; elle ne correspond pas à ce qui, dans la conception de la pièce, exige que Kowalski apparaisse à tout instant vil […] La pièce (av ec Brando dans le rôle) devient le triomphe de Stanley Kowalski. Avec la complicité d'un public qui ne soutient plus l'ange contre le démon […] Mr. Brando apparaît comme un dur à cuire qui n'est pas pour autant condamné à demeurer vulgaire.

72. Elia Kazan, *opus citus*, page 345

73 Elia Kazan, *opus citus,* page 352

Arthur Miller [74] est enchanté par le texte, la langue, la liberté d'expression, et la poésie des dialogues.

Truman Capote [75] : « C'était une sacrée expérience de voir Brando avec l'aisanc e d'un caméléon emprunter soudain les tons criards et cruels de Stanley. Et comment, avec l'aisance d'une salamandre pleine de ruse, il se glissait dans le rôle au point que sa personnalité s'estompait complètement.

VI. Contexte du film

L'idée de fair e une version filmée venait d'un producteur, Charlie Feldman. Ce projet ne séduisait guère Kazan, au départ. Mais plus tard, il se mit à considérer cette offre comme une opportunité de révéler ce que la pièce ne dit pas.

« Je voyais comment faire de la pièce un film proprement -dit en montrant à l'écran tout ce que Blanche dit de Belle Reve… » Les intentions de Kazan [76] ne correspondent-elles pas au sous-texte de la pièce ? Cela pourrait être une suite de références internes qu'un acteur comme Marlon Bra ndo se serait repassé dans la tête avant d'interpréter ce rôle. D'un autre côté, cela aurait pu constituer une suite d'indications du metteur en scène pour son acteur ? Comme contexte. Je pense même que les idées lui sont venues logiquement pendant la mise en scène de la pièce de théâtre.

« Je donnerais également une image concrète du monde des Stanley, tournerais quelques scènes dans le bowling favori, dans les bars qu'il fréquenterait et dans les rues dans lesquelles il traînait avec Mitch et les autres. J'insufflerais de l'authenticité au monde du rustre Kowalski »

En tout état de cause, le tournage a été possible qu'en raison du succès de la pièce.

74 : Patricia Bosworth, Marlon Brando, Canada, Editions Fides, 2003, page 74
75 Particia Boswoth, *opus citus*, page 77
76 Elia Kazan, *opus citus,* page 384

Etude du casting :

En ce qui concerne la pièce de théâtre, il n'y a pas eu de casting au sens strict du terme. Il a suffi que Brando se présente au bureau de Kazan, et discute avec lui de l'œuvr e. En fait, Kazan n'aime pas beaucoup les castings : Pour lui, ils ne servent à rien. Et tout de suite Marlon Brando s'est mis à discuter de sa mère, et de ses infidélités conjugales. Pourquoi alors avoir choisi un tel acteur ?

Kazan retrouve chez Brando [77] les traits physiques et psychologiques qui caractérise Stanley : Magnétisme animal, détresse intérieure, et certaines qualités juvéniles : c'est une vraie brute avec une âme d'enfant.

Pour Tennessee Williams , le personnage de Stanley en ressort plus humain, au sens où sa brutalité , ou son manque de cœur deviennent l'expression de la jeunesse plutôt que de la sénilité hargneuse. […] La lecture de Marlon Brando est de loin, la meilleure que j'ai entendue.

Marlon Brando fut évidemment conservé. Cependant, il se montra hésitant : Comment donner une meilleure interprétation que dans la pièce ? D'autre part, il avait peur que le système hollywoodien ne dénature ce projet. Par contre, Jessica Tendy ne fut pas de la partie : En effet, la Warner exigeait une star pour ce rôle. De toute façon, Elia Kazan n'était pas chaud pour travailler de nouveau avec elle. Non pas qu'elle n'eut pas donné satisfaction, mais le réalisateur voulait du sang neuf pour lancer la production. Vivian Leigh fit l'affaire.

Le non- réalisme du décor

La maison de Stanley [78] et de Stella était faite de plusieurs cloisons amovibles. De cette façon, le décor se réduit au fur et à mesure que le film se déroule. Il sera donc de plus en plus étouffant pour Blanche.

Les costumes

Il a été demandé à Lucinda Ballard, la costumière, de fabriquer pour Blanche une robe dans un matériau léger et diaphane, de la même couleur que les rideaux très clairs de la chambre où Stanley l'accule. Cette idée permet de créer un sentiment de panique fatale.

---

77. Particia Boswoth, *opus citus*, page 65
78 Elia Kazan, *opus citus,* page 384

D'autre part, cette costumière songe à habiller Brando à la manière des ouvriers qu'elle a vu à Manathan, ceux qui creusent des tranchées en pleine canicule et qui portent des vêtements si sales qu'ils leurs collent à la peau. C'est d'ailleurs le même blues jeans qui est utilisé dans le film.

Les cheveux de Brando ont aussi été teints, comme ses sourcils, d'ailleurs.

Le couple costume – maquillage permet de métamorphoser le personnage. Nous sommes bien dans une configuration typique Stanislavski – Chekhov – Strasberg ; cela permet au personnage d'émerger sur le plan émotif.

Mise en scène : L'impact de la pièce a été renforcé grâce à quelques gros plans, comme peut en témoigner par exemple, le gros plan de l'ampoule nue qui pend après que Stanley ait arraché l'abat-jour. Après le gros plan de Mitch allumant la lumière, Blanche est cadrée en dessous de la lumière crue. Quelles sont ses expressions ? N- a t – elle pas l'air, comme nous le dit Elia Kazan [78], crispée et ne ressemble t – elle pas à une vieille femme. Cette scène semble en dire plus long que la pièce de théâtre.

Appliquant les principes de l'Actors Studio, Elia Kazan encourage les acteurs à improviser, à interpréter des scènes imaginaires, antérieures à l'action de manière à mieux camper les personnages. C'est pour cela [79], qu'il met les acteurs à l'épreuve. Brando préfèrera lors des répétitions ne pas improviser : il s'en tiendra rigoureusement au texte. De plus, il avait une telle expérience qu'il suffisait d'attirer son attention sur ce que l'on voulait pour obtenir des résultats. Il pratiquait ce que l'on appelle l'écoute active : Il s'agit en fait d'un certain type d'écoute au sein de laquelle, le récepteur participe activement à l'entretien en l'enrichissant.. Aussi, Elia Kazan s'est borné à ne donner que des petits conseils réveillant toute sorte de sentiments chez Marlon Brando.

Cependant, au cours du tournage Marlon Brando éprouve de grosses difficultés à s'approprier le rôle. Afin d'aider Brando à se concentrer, Elia Kazan lui recommande alors de travailler avec des objets, comme un cigare, ou une bouteille de bière.

78. Elia Kazan, *opus citus*, page 385
79. Particia Boswoth, *opus citus*, page 69

Il lui conseille également de préparer son rôle physiquement comme le préconise Stanislavski**.**

C'est pourquoi [80], une fois la répétition finie, Kazan va lever des haltères avec Brando. Le réalisateur tient aussi à ce que son « élève » suive un régime. Pourquoi alors une telle transformation ? « Stanley est très fier de son corps : cela l'aide à oublier l'insatisfaction profonde qui l'habite. »

Les intonations : C'est une application typique de la Méthode. En effet, au début de son séjour Marlon Brando avait pris l'habitude de s'asseoir dans une cabine téléphonique : De ce repère, il observait les touristes de Times Square dont il relevait les habitudes, les manies, les façons de s'habiller, ou ces sonorités nasales et monocordes qui composent la personnalité de Kowalski .Il insuffle la tension aux mots qui existe chez un homme qui peine à s'exprimer. Brando dira d'ailleurs que son jeu est tiré de ses propres observations [81] : « […] de ces mecs comme Stanley qui saisissent leur tasse comme des animaux en refermant leurs pattes dessus. Les Stanley de ce monde n'ont pas conscience d'eux – même, ni de leurs attitudes. »

Kazan comme à son habitude, dirige très peu Marlon Brando [82]: Il n'y avait rien à lui dire ». L'acteur habitait son personnage. En tant qu'ac teur dit de la Méthode, Brando réussissait à entretenir l'illusion de la première fois et ce même après 500 représentations. Sa préparation, ses souvenirs, des désirs : tout y était. Il suffisait à Kazan d'entretenir la fraîcheur des sentiments.

D'un au tre côté, Brando va étayer son personnage grâce à Vivian Leigh dont il se sert de son attirance [83] .

---

80 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 71
81 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 74
82 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 109
83 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 109

VII. Analyse de scènes

La partie de carte

Rappel des sous objectifs :

Pour Stanley, il s'agit de ne pas perdre le contrôle de la situation. Il jouait aux cartes avec ses copains. Il les dominait et c'était le roi de la table. La radio est un objet perturbateur. Il se sent contrarié. Il doit donc reprendre le contrôle de la situation.

Contexte de la scène : La scène se passe pendant la partie de poker. Blanche et Mitch font connaissance, tandis que les autres joueurs attendent Mitch pour continuer la partie. Blanche allume la radio mais Stanley, ivre, la lance par la fenêtre dans un accès de folie. Il se fait alors traiter de brute et d'ivrogne par sa femme qui ordonne aux autres partenaires de jeu de partir. Ces derniers le maîtrisent et le désaoûlent en le traînant sous la douche.

« Allez mets toi la dessous »

« Allez, viens laisse tomber » dit-on à Mitch

Stanley se prend la tête à deux mains, il pleure :

« Stella, Stella » il cherche Stella

« Stella où est-tu ? »

Cadré en plan rapproché de face, la main sur le battant de la porte, Stanley pleure, il a appuyé la tête contre sa main. Il erre dans la maison, il appelle Stella chez les voisins : la voisine lui répond « elle n'a rien à te dire, ce n'est pas l a peine d'appeler », il sort dans la cour, recule :

« Eh Stella !

Voisine : arrête de brailler, va dormir !

Stanley : je veux que ma femme descende.

Voisine : Tais toi, ou la police va venir. Tu l'as battue, et ensuite tu la rappelles. Et elle est enceinte. La police te donnera une bonne douche froide, comme la dernière fois. Pauvre type.

Stanley crie :

« Steeeelllllaaaaa…. »

Sa femme le rejoint. Elle descend les escaliers sensuellement. Ils s'enlacent.

Stanley : Ne m'abandonne jamais, mon chou.

Blanche les rejoint et retrouve Mitch.

Utilisation de la méthode :

L'utilisation d'une mémoire affective est une première approche : Plusieurs hypothèses sont possibles :

D'une part, on remarquera que la violence exprimée par l'acteur est calquée sur sa vie quotidienne. Sans doute, s'est – il souvenu de son adolescence et des envies de massacrer son père qui était un ivrogne. Mieux : il a reproduit exactement à l'écran le comportement de son père, personnage violent, qui frappait sa mère. [84]

La fin de la scène (Stella et Stanley se retrouvent et s'enlacent) pourrait confirmer cette hypothèse. En effet, combien de fois les parents du jeune Marlon se sont disputés avant de se réconcilier.

D'autre part, on peut se demander à qui il s'exprime de la sorte « Eh Stella . » A sa mère ? A sa formatrice, Stella Adler ? A une de ses maîtresses qui l'empêcherait de rentrer.

Cette créativité provient de son parcours personnel.

84 Particia Boswoth, *opus citus*, page 116

Pendant le repas

Stanley mange salement.

Blanche : Stanley racontez moi une histoire drôle qu'on rie un peu. Je ne sais pas ce qui se passe, c'est le lapin qu'on ma posé ? C'est bien la première fois de ma vie que ça m' arrive, et croyez moi des hommes, j'en ai connu. Je ne sais que penser. Racontez moi une histoire drôle pour égayer la soirée.

Stanley : j'ignorais que vous aimiez mon humour.

Blanche : Quand il est amusant, pas quand il est grossier.

Stanley : Je ne connais pas d'histoires assez bien pour vous.

Stella désapprouve totalement la scène : elle se mord les doigts.

[Blanche : Alors, c'est à moi

Stella : Oui, tu connais de bonnes histoires.

Blanche : Je dois consulter mon répertoire, j'adore les histoires de perroquets…Une vieille fille avait un perroquet qui jurait encore plus que M. Kowalski. La seule façon de la faire taire était de le couvrir.

Sonnerie

Sonnerie

Blanche : Ca doit venir d'en haut. La seule façon de le faire taire était de …

Stella : Continue.

Blanche : je doute que M. Kowalski apprécie]

Stella : Il est trop occupé à se comporter comme un porc. Tes doigts sont dégoûtants. Va te laver et aide moi à débarrasser. (……)

Stanley : c'est comme ça que je débarrasse. Ne me parle jamais sur ce ton. Porc, Polack,

Il brise son assiette.

Dégoûtant, Vulgaire. Ta sœur et toi avez trop souvent ces mots à la bouche. Vous vous prenez pour qui ? Des Reines ? « Tout homme est roi » a dit Huey Long. Ici je suis le roi. Et n'oubliez jamais ça.

Il jette sa tasse contre le mur.

Stanley : J'ai débarrassé ma place, je fais les vôtres ?

Il s'en va.

Utilisation de la méthode : La violence extrême de Marlon Brando dans cette scène a été approchée par Elia Kazan lui – même : Peut – être que les assiettes utilisées appartenaient à sa mère. [85]

On se souviendra de ce détail de la Méthode : Souvent, les metteurs en scène encouragent leurs acteurs à emmener des objets personnels pour les séances de travail : Cela peut – être par exemple un disque (pour évoquer une certaine humeur …) Ici, ce sont des assiettes un ve rre et une tasse. L'effet est dévastateur.

Le dialogue « *Porc, Polack, Dégoûtant, Vulgaire. Ta sœur et toi avez trop souvent ces mots à la bouche. Vous vous prenez pour qui ? Des Reines ?* » pourrait aussi être issu de son enfance. En effet, cela pourrait correspondre à un repas entre ses parents, son père entrant dans une certaine furie. Là encore, Brando a travaillé avec des objets physiques comme des assiettes et un objet mental : la colère : [86]
Dans ce cas, il s'agit d'une situation. Les situations, nous dit Strasberg peuvent être réelles ou imaginaires. Dans notre cas, il se pourrait bien que l'objet soit réel. Mieux, il a été couplé à une mémoire affective.

---

85 : Elia Kazan, *opus citus*, page
86 : Lee Strasberg, *opus citus*, page, page 100

VIII. Critique

Le film prend l'affiche en septembre 1951. S'en suit alors un formidable succès tant public que critique. Il remporte le prix de l'association des critiques de cinéma New Yorkais et celui de l'association des scénaristes. Des magazines comme *Times* l'inscrivent dans la liste des meilleurs films de l'année et le jeu de Marlon Brando est encensé. Le film obtient douze nominations aux Oscars, et tandis que Vivian Leigh, Karl Malden, et Kim Hunter sont primés, en mars 1952, Elia Kazan tout comme Marlon Brando sont oubliés. Elia Kazan, probablement en raison de ses opinions politiques. Cependant tous s'accordent pour dire qu'un nouveau talent est né ; mais il mange ses mots et ses rapports avec le Star System dérangent. Ce n'est pas son style de jeu qui indispose, mais sa conduite : il n'aimerait que les femmes de couleur (ce qui va à l'encontre du puritanisme américain), et il montre un certain mépris envers la critique devant laquelle il refuse de s'incliner.

Mais laissons à Anthony Quinn le mot de la fin [87]: « *Le personnage de Stanley les a tous baisés. Jusque là tout était bien convenable. Robert Taylor, Van Johnson. Et d'un seul coup Brando arrive : c'est le personnage, le discours napoléonien : « un homme est roi d'après cette foutue constitution : Un homme est un roi »Cette déclaration a mis tout le monde sans dessus – dessous.* »

Pour que Brando devienne un mythe, il faut encore davantage - la rencontre de son génie et d'une œuvre majeure. C'est chose faite le 3 décembre 1947, jour de la première à New York de la pièce de Tennessee Williams « *Un Tramway nommé Désir* ». Il y a tout ce que l'on sait du rôle de Stanley Kowalski, le maillot de corps déchiré, la table que Brando débarrasse en cassant les assiettes chaque soir différemment (Kazan observera : "Peut-être que les assiettes appartenaient à sa mère"). Il y a plus encore : un magnétisme sidérant, une compréhension profonde du rôle, un instinct poétique. Le succès est instantané. Brando a 24 ans, le public l'adule, les acteurs se mettent à marmonner pour imiter son style, les ventes de maillots de corps s'envolent. Que dit le jeune prodige ?

---

87 Particia Boswoth, *opus citus*, page 114

"Le théâtre pour moi, c' est juste un boulot, comme débiter du boniment." Le mépris de Marlon qui raille son "boulot de gonzesse", n' est sans doute pas pour rien dans cette distance affichée [88].

« Marlon était vivant sur scène. La performance de Brando en tant que Stanley est l'une des rares légendes du cinéma qui a tout bouleversé. Poétique, effrayante et si profonde que l'on peut à peine s'y raccrocher …jouée par un autre acteur Stanley serait comme un cauchemar féministe de la masculinité. Brando, lui, est bestial, infantile, plein de douleur qu'il peut à peine percevoir ou exprimer. Le monstre souffre comme une bête… » [89]

Marlon n'a pas gagné l'Oscar en 1951 pour son rôle dans « *Un Tramway nommé Désir* » L'Oscar est revenu à Humphrey Bogart pour « Africa Queen » Mais aucune performance n'a eu plus d'influence sur le style de jeu d'a cteur dans les films modernes que le travail de Brando en tant que Stanley Kowalski, le héros dur, puant et chargé de sexualité.

Avant ce rôle, il y avait un certain contrôle dans la performance des acteurs des films américains. Les acteurs décrivaient de violentes émotions, mais vous pouviez toujours entrevoir un certain degré de modestie qui les empêchait d'afficher leurs sentiments dans une nudité crue. Brando n'a rien laissé derrière lui, et en peu d'années il a incarné le style qui a dominé le je u dramatique hollywoodien. Ce film a conduit directement à travailler avec les successeurs de Brando comme Montgomery Clift, James Dean, Jack Nicholson et Sean Penn. [90]

---

88 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 76
89 :http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/astreetcarnameddesirenrrose_a09e20.htm
90 : http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1993/11/888889.html

Le film lui – même, salué comme réaliste en 1951, paraît maintenant maniéré et claustrophobe, et c'était d'autant plus efficace ; les acteurs de la Méthode et Brando le premier ont prétendu que le style des acteurs était une manière d'approcher le réalisme dans le jeu d'acteurs , mais la Méthode a conduit au super réalisme et à un contenu émotionnel exacerbé que peu de véritables comédiens auraient été capables de prolonger pendant longtemps ou de manière convaincante.

« *Un Tramway nommé Désir* » est une étude fascinante qui cause des dommages des troubles mentaux : elle décrit les besoins et les sentiments de ses quatre personnages principaux, et Elia Kazan utilise une lumière sombre et des subtils mouvements de caméra seulement pour accentuer la performance des acteurs principaux qui ont tous été nominés ou qui ont gagné aux Oscars pour leurs rôles sauf ironiquement Brando, même si cette performance est saluée comme la plus marquante représentation de l'homme à l'écran : La grande Méthode de direction d'acteurs fait de St anley un homme auquel le spectateur s'accroche. Stanley est dur et sensuel. Son comportement est inacceptable, cependant son attitude grossière et son aura d'animal le rendent plus attrayant, du moins aux yeux de sa femme. Jouée par Kim Hunter, Stella est une femme de maison agitée qui ne peut aider son mari mais seulement lui pardonner. [91]

91 http://www.montrealfilmjournal.com/review.asp?R=R000053

VIVA ZAPATA (1952)

I. Contexte social et politique

11 janvier : Mort du général de Lattre de Tassigny

---

6 février 1952 Le roi George VI est retrouvé mort dans son lit : Sa fille Elizabeth Alexandra Mary (Elizabeth II) lui succède au trône d' Angleterre

---

26 février 1952 : Le premier ministre Winston Churchill annonce que la Grande-Bretagne a fabriqué sa première bombe atomique

---

13 mars 1952 : Un calendrier de photos de l' actrice Marilyn Monroe nue fait scandale aux États-Unis

20 mars 1952
24e remise des Oscars présentée au Pantages Theater à Hollywood

- Meilleur film : *An American in Paris*
- Meilleur réalisateur : George Stevens pour *'A Place in the Sun'*
- Meilleur acteur : Humphrey Bogart pour *'The African Queen'*
- Meilleure actrice : Vivien Leigh pour *'A Streetcar Named Desire'*
- Meilleur acteur de soutien : Karl Malden pour '*A Streetcar Named Desire*'
- Meilleure actrice de soutien : Kim Hunter pour *'A Streetcar Named Desire'*

---

8 septembre 1952

Publication du roman « *Le vieil homme et la mer* » d' Ernest Hemingway

---

4 novembre 1952

Dwight D. Eisenhower devient le 34e Président des États-Unis

---

18 novembre : Mort du poète Paul Eluard

Sur le plan artistique nous retiendrons aussi les faits suivants :

Littérature : « *Enquêtes* », de Jorge Luis Borges, « *La corde raide* » d'Arthur Koestler
Cinéma : « *Le train sifflera trois fois* », de Fred Zinnemann, « *l'Homme tranquille* » de John Ford.

II. Contexte de réalisation et de production

En fait [92] le film est né dans la tête d'Elia Kazan bien avant sa date de réalisation. Et bien avant 1950. En effet, Steinbeck travaillait sur ce qui n'était qu'un script à l'époque et qui concernait Emiliano Zapata, révolutionnaire mexicain, sujet auquel il pensait depuis de nombreuses années. Par la suite, Steinbeck et Kazan devinrent rapidement bons amis. Personne d'autre n'avait de projets aussi avent ureux en vue. Kazan a déclaré *« Et pour Zapata [93], je ferais mieux de retourner dans les montagnes de Morelos pour m'imprégner des images et des sonorités qui raconteraient l'histoire de ce pays et des gens si différents. Je découvris [94] encore que la caméra peut créer une ambiance ou capter une vive émotion, et que l'on a recours dans ce cas au plan d'ensemble dans l'art duquel les D.W Griffith, Georges Stevens, John Ford, Howard Hawks, et d'autres encore dans les années 30 et 40, mais aussi les grands réalisateurs russes des années 20, étaient passés maîtres. Il ne faisait aucun doute que le Viva Zapata nécessiterait d'excellents plans d'ensemble, et je partirais à leur recherche. Aussi [95], quand John Steinbeck m'écrivit pour me dire que le script était prêt, je finis le film du Tramway aussi vite que possible, je le montai, ajoutai la musique et retournai en hâte à New York. »*

Ce qui intéresse surtout les auteurs, et au premier chef Elia Kazan – « J'ai commencé seul le film, sur une idée à moi » déclare t –il » - est la leçon de morale politique qu'ils tirent de leurs sujets, au risque de plaquer sur celui ci l'anachronisme de réflexions présentes. En effet, il avait commencé à rassembler des notes depuis 1944. Mais c'est surtout le problème de la censure mexicaine qui a joué un rôle important dans la préparation de ce film : ne respectant pas la « vérité historique », les mexicains voulaient un Zapata dépeint comme étant un révolutionnaire communiste. Zapata était présenté dans rapports de production comme sujet *dangereux*. Finalement, après avoir failli être abandonné, le film se tourna aux Etats Unis.

92 : Elia Kazan, *opus citus*, page 373
93 : Elia Kazan, *opus citus*, page 377
94 : Elia Kazan, *opus citus*, page 384
95 : Elia Kazan, *opus citus*, page 393

III. Préparation

Marlon Brando se rend à Samora au Mexique pour y visiter les lieux et mieux sentir l'atmosphère qui règne dans ce pays.

Il prend un certain plaisir à côtoyer les paysans et il interroge les plus âgés d'entre eux, dont ceux qui ont connu Emilio Zapata. Les anecdotes qu'on lui raconte sont assez rocambolesques. Zapata aurait tué plus de 100 000 personnes et se serait marié avec plus de vingt femmes.

Marlon Brando est particulièrement intéressé dans ce film par le combat que livre un paysan orphelin plutôt frustre qui se bat avec ferveur pour le triomphe de la justice. La justice de Zapata sera rejointe par celle de Marlon Brando quand il s'engagera dans un combat pour la défense des Indiens d'Amérique du Nord.

Brando de son côté, cherche à saisir l'accent espagnol, mais il est le seul acteur à travailler dans ce sens et quand il se verra à l'écran, il trouvera que son accent est trop artificiel. Brando mis à part, chacun parlera comme s'il était né à Brooklyn.

En allant au Mexique, Marlon Brando, a appliqué la Méthode : Il respecte à la lettre les indications de Stanislavski, reprises par Checkhov. « Pour préparer un rôle, il faut commencer par prendre l'atmosphère. »

IV. **Etude du scénario**

La sympathie de Steinbeck pour le Mexique et l'idéal révolutionnaire le rendait tout désigné pour une évocation de la révolution mexicaine, la première révolution sociale du continent américain, déclenchée en 1910, (soit sept ans avant la révolution bolchevique), et close par la promulgation de 1917 : constitution nationalisant les terres et les mines, riche en mesures sociales, mais qui ne connaîtra qu'un commencement d'application en 1934, sous la présidence de Cardenas.
Pour les héros de ce soulèvement, à la fois social et racial, jailli en commémoration violente de l'indépendance centenaire de 1810, Steinbeck et Kazan ont préféré, aux aventuriers et aux voleurs de chevaux pittoresques du type Villa, ou aux idéalistes visionnaires à la Madero, le petit paysan Emiliano Zapata, cousin très éveillé des *paisanos* de la région de Monterey chère au romancier, grand frère – mais beaucoup moins tenace et réaliste – de Fidèle Castro, qui menait ses va nu pieds paysans au cri de « Tierra Y Libertad ».

Dans un pays où la population était aux trois quarts rurale, les deux tiers des paysans étaient dépourvus de la moindre parcelle de terre, la révolution agraire s'imposait de première urgence.

Les problèmes du scénario

Le film propose une action qui se déroule sur dix ans. On commence l'an née qui précède le déclenchement révolutionnaire. On termine à la mort de Zapata en 1919. Il en résulte un aspect morcelé. C'était inévitable. Ce n'est pas un documentaire. Il y a forcément une contraction du temps-récit par rapport au temps-fiction. On est forcé de faire une sélection des éléments historiques, ce qui ne nous empêche pas ne nous poser les questions suivantes :
Ce n'est pas une chronique des années de la révolution qui nous est donnée à voir. Il y a des manques :Madero ? Huerta ? Où est passé Carranza ? Peu de chose sur Villa…) et ce n'est pas une biographie de Zapata, dont on a conservé les traits physiques et certains épisodes de sa vie.
De plus, Elia Kazan nous apporte quelques renseignements précieux dans son autobiographie [96]:

96 Elia Kazan, *opus citus*, page 419

Le Directeur de Production avait envoyé un émissaire spécial, De Fuentes, au Mexique pour faire le point sur l'attitude de la Censure Officielle. De Fuentes s'était donc entretenu avec le censeur officiel qui lui avait dit que ni Kazan, ni Steinbeck, ni même personne ne connaissait la vérité sur les événements historiques. Ce à quoi De Fuentes avait répondu : « Nous ne cherchons pas à faire de l'histoire ; nous cherchons à faire un film. » …Le script [97] fut même raccourci de quatre pages qui auraient risqué de provoquer l'extrême droite. Mais au final, rien qui ne dénaturait le scénario.

97 : Elia Kazan, *opus citus*, page 421

V. **Etude du casting**

Jean Peters interprète le rôle de Josefa, la femme d'Emiliano Zapata, et Joseph Wiseman, celui du journaliste Fernando qui trahit Zapata. Anthony Quinn, boxeur et peintre d'origine Irlando-mexicaine, interprète pour sa part le frère d'Emiliano.

VI. **Définition des objectifs**

Super objectif du réalisateur [98]

Le pouvoir qui corrompt, ce n'est pas une fausse idée, mais c'est pour Kazan, en 1951, une idée bien commode .Nous sommes alors à deux ans de la mort de Staline, et à cinq ans de la déstalinisation. En frappant le communisme international à son plus vulnérable talon d'Achille, Kazan prend ses quartiers d'anticommuniste et donne une caution idéologique au revirement spectaculaire de l'année à venir .
Voilà en fait ce qui motivait Elia : « C'est le premier des mes films qui soit né d'une idée qui m'attirait : Un révolutionnaire mène une guerre sanglante, obtient le pouvoir puis tourne les talons et s'en va. »

98 Roger Tailleur, *opus citus*, page 72

VII. Caractères des personnages

Une opposition des genres : Aguirre est un intellectuel abstrait, qui a la froide détermination des fanatiques. Il s'affirme par ses qualités d'organisateur. Plus que le combattant libérateur, il est le commissaire bureaucrate qui ne craint pas d'affirmer « Je ne suis l'ami de personne, seulement de la logique ».

D'autre part, le terrien instinctif, Zapata, qui préfère le titre de général à celui de président, et pour qui la fin doit être immédiate et les moyens au dessus de tout soupçon. Il rompra avec Aguirre sur ces mots : « Tu n'as ni femme, ni terre, ni maison ; tu n'aimes personne, tu songes qu'à détruire. »

On se rendra compte aussi que Zapata cultive le culte de la personnalité. Wiseman (Fernando) joue d'une manière très originale, il est survolté, ce qui contraste avantageusement avec le paysan soucieux campé par Brando. Notons que ce sont les discours passionnés de Fernando qui expriment le mieux ce que Kazan et Steinbeck voulaient faire entendre sur le plan politique.

VIII. Etude des rapports

Kazan est en fait enthousiasmé par sa performance qui était loin d'être évidente. Dans « *Un Tramway nommé Désir* », il interprétait un personnage qui lui ressemblait à tous points de vue. Ce qui n'est pas le cas dans « *Viva Zapata* ».
C'est en effet un rôle de composition. N'incarne – t – il pas un paysan ?
Comment y est – il arrivé ?
Elia Kazan reste perplexe [99] : « Je ne sais pas comment il s'y est pris, mais il a réussi. Ses dons dépassent l'entendement. » Cependant, il donne quelques conseils à Marlon Brando [100]:
« Un paysan ne révèle pas ce qu'il pe nse. Il lui arrive des choses, mais il ne montre aucune réaction. Il sait que s'il trahit certaines réactions, on le décrètera « mauvais », il risquera alors la mort… »

Mais ce n'étaient que des conseils que suivaient ou non Brando : Kazan : « Il faut libérer l'instinct du comédien , on le pousse dans la bonne direction mais personne ne peut se targuer d'influencer le jeu de Brando.
Kazan montrait le but à atteindre, et avant que Kazan ne termine le développement de ses idées, Brando s'en allait : Il avait compris, savait quoi faire. .

Les relations avec les femmes :

Elia Kazan lui explique que les relations entre Zapata et les femmes sont complètement différentes des rapports qui existent ente les maris et les femmes dans la société américaine. En ce sens, il demande à Brando de ne pas se laisser influencer par le scénario [100'] :
« *Zapata n'a pas besoin d'une femme en particulier. Les femmes sont faites pour que l'on s'en serve, qu'on les mette en cloque et qu'on les quitte. Les hommes qui combattaient pour la révolution les laissaient derrière eux constamment pendant des mois*.

---

99 : Elia Kazan, *opus citus*, page 430
100 : Elia Kazan, *opus citus*, page 431
100' : Elia Kazan, *opus citus*, page 431

La femme qu'il courtise, Josefa, est une bourgeoise. Elle présente peut – être un désir secret chez lui, c'est peut – être un idéal. Ce ne sont pas les autres femmes qui manquent pour satisfaire les besoins les plus simples. Ne confonds pas ça avec l'amour dans le sens où nous utilisons ce mot.
Ceux qu'il aime, ce sont des compadres. Ils sont prêts à mourir pour lui : d'un autre côté, il ferait n'importe quoi pour eux.
Je lui disais de ne pas interpréter les scènes Josefa en feignant cette expression de stupeur devant le grand amour romantique tant prisée des acteurs américains.
Pour les paysans, « baiser » n'est pas une grande affaire : C'en est devenu une pour nous autres en Amérique. Mais le type d'amour romantique que nous connaissons chez nous […] est le produit de notre petite bourgeoisie.
Or ce qui soucie Zapata, ce sont les problèmes sociaux. »

Application

Marlon n'avait aucune difficulté à comprendre ce que lui demandait Kazan. Il était caractérisé par ce style de vie.

Elia Kazan, a eu l'occasion de voir beaucoup de femmes blanches montrer à Marlon Brando qu'elles étaient intéressées et tant qu'à faire disponibles. Il n'a jamais répondu à leurs avances, préférant aussi les femmes de couleur. Brando aimait les femmes et savait les utiliser mais il aimait séduire et non être séduit. Brando tout comme Zapata ne pouvaient se satisfaire d'une simple histoire d'amour…

Avec les hommes, il entretenait des relations plus chaleureuses.

IX. Etude du réalisme dans la mise en scène : Les décors, les costumes, le maquillage

1. **Les décors** : Comme nous l'avons dit précédemment, le film n'a pas été tourné au Mexique, mais aux Texas à Roma. Le Texas, est un Etat des plus arides des Etats – Unis, avec peut – être le Nouveau Mexique. L'ambiance y est très particulière. Il y fait très chaud. Un séjour dans cette région m'a permis personnellement de me rendre compte de l'impact de la civilisation mexicaine sur la culture américaine qui a tendance à se faire de moins en moins présente au fur et à mesure que l'on descend vers le sud. Quoiqu'il en soit, les Chicanos sont très nombreux, et les paysages désertiques. Ce qui convient parfaitement au film.
2. **Les personnages**

Il y a une réelle ressemblance entre le Zapata historique et le Marlon Brando. Ainsi, on remarquera qu'Emiliano est aussi chevelu que Marlon. Ils ont la même couleur de cheveux : Ils sont peignés de la même façon : Les cheveux noirs et drus, peut – être légèrement plus clairs chez le Mexicain…Si l'on a souvent parlé de cette fameuse moustache, nous pouvons affirmer que celle de Brando est bien plus fine. De ce côté, on est loin de ce que pensait Kazan « Il faut avoir l'impression que les costumes ne soient pas faits pour le film : Il faut qu'on ait l'impression qu'ils aient déjà été utilisés. » Ce qui est vrai pour les costumes, doit, je pense, l'être tout autant pour ce qui concerne les coiffures. C"est du moins une hypothèse que je souhaite formuler. Personnellement, j'ai l'impression que cette moustache a été faite pour l'occasion. : Elle est cependant un peu courte et manque d'épaisseur comme les sourcils d'ailleurs.

Par contre la ressemblance est flagrante dans les regards : deux regards noirs qui présument d'une forte détermination.

Cependant, Zapata possède un visage sévère, émacié. Brando est plus doux et rêveur.

C'est Phil Rhodes, le maquilleur qui va effectuer la métamorphose .Qui est ce Rhodes ? C'est l'un des plus proches amis de Brando, : c'est un homme instruit, qui possède de nombreuses connaissances en philosophe, et en art en général. Leur

rencontre a eu lieu au théâtre, en 1947 : Rhodes était alors mannequin, mais il maquillait les comédiens pour gagner sa vie.

Pour le maquillage de Zapata, les deux hommes essaient d'abord plusieurs choses :

- Enduire le visage de Brando de latex, qui une fois séché étire les paupières
- Rhodes confectionne ensuite une sorte de protège-dents qui modifie l'anatomie de la mâchoire.

On assiste alors à une réelle transformation [101]

La comparaison des photos nous permet de mettre en évidence une ressemblance physique et une quasi- similitude des costumes. Zapata et Brando portent une écharpe traditionnelle mexicaine.

Conclusion [102]

« Quand on voit qu'un acteur a trouvé les ressources nécessaires à l'interprétation d'un rôle, il faut le laisser travailler. […] car si on donne trop d'indications à un acteur, on risque de lui faire perdre son inspiration, son instinct : la scène n'a pas la même valeur.

Il faut donc savoir quand s'arrête la direction d'acteurs : En ce sens, le metteur en scène doit commencer par évaluer ce qu'un acteur de talent peut accomplir de lui – même.

Et avec Marlon Brando, il vaut mieux ne rien dire.»

Avec lui, Elia Kazan filmait ses réactions instinctives, ce que l'on peut appeler « le premier jet » : En quelque sorte, il filmait les répétitions.

« Voilà : Si on n'obtient pas directement le résultat, alors il faut commencer la direction d'acteurs. Il faut aussi ne pas trop se mettre en avant en tant que réalisateur : il faut rester extrêmement humble » .Elia Kazan propose de déchiffrer les expressions chez l'acteur. Et donc au moment, où il perçoit l'expression juste, hocher la tête : « Quelques mots, un sourire, cela suffit. » Elia Kazan savait se montrer patient, et souvent un miracle survenait : C'est ce qui se passait avec Brando

101 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 120
102 : Elia Kazan, *opus citus*, page 431

Un des problèmes de la Méthode

Après avoir tourné « *Un tramway nommé Désir* », Marlon Brando était devenu une véritable Star. C'est donc en star, qu'il était arrivé sur le tournage de « *Viva Zapata* ». Il était agréable de travailler avec lui, comme le démontrent les clins d'œils complices de Kazan et Brando **.**

De son côté, Antony Quinn n'étant pas une star, à l'époque. Il ressentait que le metteur en scène s'intéressait plus à Brando qu'à lui.

Kazan [103]: « *Tony était à moitié mexicain et les Mexicains, même ceux qui ne le sont qu'à moitié , forment un peuple soupçonneux et jaloux… Il m'a dit un jour « Espèce de fils de pute, pourquoi tu donnes plus de conseils à Brando qu'à moi ? »*

Or nous l'avons vu, il n'en n'était rien.

Kazan répondit : « *Mais je lui parle à peine ! » Ce n'était donc que de la pure jalousie née du statut auquel avait accédé Marlon Brando. Car il faut bien se rendre compte que la Méthode a permis l'éclosion de nombreux talents dont celui de Brando »*

103 Elia Kazan, *opus citus*, page 403

X. Etude de scènes :

Le réalisme de la première scène

Le réalisme se dessine dès le premier plan : En effet, une carte postale nous présente l'action et la situe dans le temps et dans l'espace. Le sous-titrage nous permet aussi d'avoir un repère précis de l'histoire : Nous sommes en 1909. Il y a donc presque une notion de documentaire. La musique très connotée aide aussi à appréhender l'espace. Tout est fait pour que nous nous sentions au Mexique : une délégation de paysans est reçue par le Président Diaz. Tout le mépris pour les paysans est affiché dès l'instant où l'un des membres de la classe dirigeante tient des propos méprisants à un paysan. Le réalisme apparaît donc dans le traitement : existence de deux couches sociales ; une qui possède et une qui est spoliée. Le réalisme apparaît non seulement dans le discours, mais aussi dans les costumes, et dans les décors. On peut voir un portrait du Président, 34 ans d'activité au passage - qui est accroché au mur. Le palais présidentiel est luxueux ce qui contraste bien avec l'aspect et le statut des paysans. Le Président affiche ses galons, les paysans n'ont rien à montrer puisqu'ils ne possèdent rien.

Pourtant un paysan se détache du lot. Bien qu'il soit des leurs – même habits blancs, il se fond ainsi parfaitement dans la foule – On sent déjà poindre en lui un sentiment de révolte. Cette attitude de leader qu'il adopte a le don d'énerver le Président. Il parle déjà au nom des siens ; il défie presque le président, lorsqu'il donne son nom : Emiliano Zapata. En tout cas, il tient tête au Président, ce que n'ont pas réussi à faire les autres paysans.

Son objectif, dans la scène, peut alors être défini de la manière suivante : Pour pouvoir mener à bien la révolte agraire, il faut que j'essaie de m'imposer et que je gagne la confiance des autres paysans. Cela commence par montrer ce que je vaux devant le Président. Je mérite le respect.

D'autre part, Emiliano ne semble montrer aucune émotion. Il semble être placide. Il est contrarié par ce que lui dit le Président Diaz, mais tout en lui tenant tête, ne s'emporte pas.

D’autre part, qu’apprenons – nous dans cette première scène : Plus que Zapata, le personnage principal du film est à mon avis le champ que les paysans cultivent : comment pourrons-ils le récupérer ?

Comment alors accomplir ces objectifs secondaires ? Posons alors les hypothèses suivantes, qui auraient pu déclencher l’imagination de Brando :
Peut – être voit – il dans le pouvoir établi depuis 35 ans, son propre père à qui il essaie de tenir tête, lorsque ce dernier martyrisait sa mère. Citons par exemple, cette anecdote : Durant l’année 1936, Brando -père trompe si ouvertement sa femme que Dodie (la mère de Brando) ne peut le supporter. […] Son mari la traîne dans la chambre, et il commence à la rudoyer. Alors, Marlon, âgé de 12 ans, fait irruption dans la pièce et menace de le tuer s’il ne laisse pas sa mère sur le champ... [104]

104 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 16

Zapata reçoit une délégation de paysans de l'Etat de Moreno

Emiliano : / Mais je connais ces hommes. […] Que puis – je faire pour vous ? […] Qu'y a t – il, parlez, eh bien…

Paysan 1 :/ Nous venons nous plaindre de ton frère

Emiliano : Mon frère ?

Paysan 2 :/ Ton frère s'est emparé de l'hacienda Ayala.

Emiliano / ah.

Paysan 3 / Il a pris les terres que tu nous a données.

Paysan 2:/ Il y habite.

Paysan 3 :/ Il nous a chassé

Paysan 2:/ Il a tué un homme qui résistait.

Emiliano:/ Carditos, est – ce que c'est vrai ?

Carditos:/ C'est vrai.

Emiliano:/ Très bien, très bien. Quand j'aurai un peu de temps, je m'occuperai de ça.

Hernandez : / Ces hommes n'ont pas le temps…

Emiliano:/ heu…

Hernandez:/ Ces hommes ne peuvent pas attendre.

Emiliano:/ On ne peut pas…

Hernandez:/ Une minute. Les labours sont finis et les semis commencés depuis longtemps. Et ces hommes ne peuvent plus attendre. Ton frère…

Emiliano:/ Mon Frère est un général, Et il est devenu Général en se battant pendant des années, et en tuant beaucoup de tes ennemis ; ne l'oublie pas, je suis de ton côté. Ayez confiance en moi.

Hernandez : / Tu devrais savoir que la terre n'attend pas. Les sillons sont ouverts, il faut les ensemencer et l'estomac n'attend pas ;

Emiliano:/ Quel est ton nom ?

Hernandez:/ Hernandez

Sur ce Emiliano se dirige vers la table et désire noter le nom « Hernandez ». Mais il est rattrapé par sa scolarité. Le film nous présente un Emiliano illettré. Ce qui est contraire à la vérité historique. Du coup, Emiliano s'emporte.

Définition des sous objectifs : En ce qui concerne les paysans : il s'agit en fait de faire valoir leurs droits. Ils n'ont toujours pas récupéré leurs terres. Ils vont donc s'en plaindre à Emiliano. Le sous – objectif est donc le suivant : Comment faire pression sur Zapata pour avoir les terres que le frère d'Emiliano possède.
Emiliano : Il vient d'accéder au titre de général en chef des armées du sud. Il ne doit donc pas décevoir. C'est ce qu'il essa ie de faire avec les paysans en les écoutant. Mais d'un autre côté, il ne doit pas perdre ce même pouvoir. Il doit se montrer assez ferme avec eux.

Constitution des dialogues : Les dialogues sont écrits comme un monologue. En effet, le discours des paysans pourrait être celui d'un seul personnage. Ils parlent tous d'une seule voix. D'où cette impression de monologue éclaté et redistribué entre les protagonistes présents. C'est la même méthode d'écriture qui d'ailleurs a été utilisée au début du film, lorsque la délégation de paysans a été reçue par le Président Diaz. Il y a une similitude de mise en scène, voire une parfaite symétrie entre les deux scènes : On peut remarquer par exemple que les paysans ont la même timidité à s'exprimer devant des personn es qui ne sont pas de la même classe qu'eux. Pareillement, Zapata se comporte comme le président qu'il a combattu. Et les autres paysans lui font comprendre en reprenant explicitement les propos de leur (ancien) leader : « Tu devrais savoir que la terre n'attend pas. » lui dit Hernandez.

On remarquera aussi l'aisance de Marlon Brando quand il s'emporte à propos du nom d'Hernandez qu'il ne peut pas retrouver sur la liste. Zapata en souffre, c'est un réel complexe. Il aurait aimé faire comme le président, c'est à dire prendre en compte le nom de cet élément perturbateur .Mais il ne le peut pas. Marlon Brando aurait bien aimé faire des études, mais il ne l'a pas pu [105] . Il s'en voudra pour le reste de sa vie. Nul doute, qu'une mémoire affective a été uti lisée dans ce cas.

105 Particia Boswoth, *opus citus*, page 23 / 24

D'autre part, cette scène me paraît tellement proche de sa vie, qu'on a l'impression qu'il se comporte comme s'il était « en privé ». C'est ce que l'on appelle un moment privé. Marlon Brando a utilisé un moment privé sur une rancœur personnelle pour exprimer ce que ressent Emiliano.

Etude de la place de Kazan dans cette scène : Nous savions déjà qu'Elia Kazan ne dirigeait pas beaucoup Marlon Brando. Tout juste donnait – il quelques conseils à son acteur. Cette scène en est un parfait exemple. Je pense en effet, que Kazan lui a donné des détails sur le caractère d'Emiliano, et plus précisément sur les changement qui intervenaient dans son personnage : Qui était – il avant ? Quel était son statut ? Qui était –il maintenant ? Quel était son nouveau statut ? Un simple paysan qui était devenu général. Qui était Marlon Brando ? Un simple citoyen américain qui était devenu une star…Les deux personnages ne présentaient –ils pas des analogies dans leur vie respective ? L'un comme l'autre ne sentant pas forcément les bouleversements qui s'étaient produits en eux.

Puis vint le jour où il fallut tourner la scène-clé du film, au cours de laquelle, les deux frères Zapata se battent entre eux :

Le combat entre les deux frères

Contexte de la scène : La scène se déroule dans la continuité de notre étude précédente. Apprenant que son frère avait spolié des terres appartenant aux paysans, Emiliano se rend chez son frère. Les paysans ont – ils dit la vérité ?
Les sous objectifs des protagonistes de la scène peuvent être définis comme suit :
En ce qui concerne Emiliano : Il s'agit de savoir la vérité sur les terres. C'est ce que nous avons vu précédemment : Il est le chef, il doit le démontrer. Selon Stanislavski, tous les sous –objectifs doivent mener au super objectif : C'est bien ce qu'il se passe dans cette scène : Arriver à un juste partage des terres passe par un retour des terres volées. aux paysans. Et pour y arriver…il doi t rencontrer son frère. Nous constaterons dans les dialogues que les deux frères ont des objectifs opposés. Ce qui explique facilement que le dialogue entre Emiliano et Eufémio dégénère rapidement en un réel affrontement verbal.

Eufémio : Je te préviens, fais attention à ce que tu vas dire.
Emiliano:/ Eufémio , est – ce vrai que tu as pris des terres qui ne t'appartenaient pas ?
Eufémio:/ J'ai pris ce que j'ai voulu
Emiliano:/ *Mano* ?
Eufémio : / J'ai pris leurs femmes aussi
Emiliano:/ Quelle epèce d'animal es – tu donc ?
Eufémio:/ Un Homme, pas un phénomène comme mon frère
Emiliano:/ Allez – vas t'en

Dans son autobiographie, Brando raconte cette scène. En fait, Kazan avait dit à Anthony Quinn, dans le plus grand secret, que Brando racontait des mensonges sur son compte ; Il avait fait de même avec Brando : Il aurait dit à Marlon que Quinn se

vantait devant toute l'équipe d'avoir incarné un meilleur Stanley Kowalski que lui dans *Le Tramway*.

Cela permit d'énerver les deux acteurs. Dans cette scène, on remarquera que la tension est plus que palpable. Elle est réelle ; l'astuce employée par Kazan a permis d'obtenir les résultats escomptés. . Au moment de tourner, les deux acteurs ne cachaient pas leur haine réciproque.

Conclusion : Kazan ne révèle la supercherie à personne : Il aimait susciter des mésententes hors plateau, si elles pouvaient améliorer la nature du jeux des acteurs. Après le tournage, Quinn et Brando ne se parleront pas pendant bien quinze ans ; Jusqu'au soir où Brando verra Quinn raconter l'anecdote à la télévision : Sur ce Brando téléphone à Quinn, lui expliquant ainsi la méthode de direction d'acteurs d'Elia Kazan (manipulation) [106]

D'autres subterfuges ont été également utilisés au cinéma par d'autres metteurs en scène [107] **:** Un metteur en scène de cinéma ne recule devant rien pour obtenir ce qu'il a besoin chez un acteur. Sam Fuller tirait des coups de pistolet sans prévenir pour provoquer des réactions de surprise et de peur. On raconte que Bill Wellman aurait roué de coups un acteur.

Elia Kazan, lui, montait les acteurs les uns contre les autres.

Eufémio / J'ai combattu aussi longtemps et aussi durement que toi ; Chaque fois que tu te battais, je me battais. Je suis un général. Regardes, tiens tiens ! Voilà la terre, de la poussière…Pas de quoi m'acheter une bouteille de Tequila ; On a battu Diaz, il habite dans un palais à Paris. On a battu Huertas, il est riche maintenant, au Etats – Unis. . Mois je dois vivre dans mon monde, dans mon village. Je dois tendre la main à des gens qui ne se sont jamais battus . Je suis Général, je me conduis en Général Je prendrai ce qui me fais plaisir. Que ni toi, ni un autre ne t'avise de t'en empêcher ; […] Alors.

---

106 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 123
107 : Elia Kazan, *opus citus*, page, 259

Sur ce Emiliano reste figé, il n'en croit pas ses yeux et tandis que des paysans s'approchent et s'agenouillent à ses côtés, Emiliano les harangue et les conseille… Emilliano : « Cette terre est à vous, vous devez la défendre. Vous perdrez vite, si vous la défendez pas. S'il le faut au péril de votre vie, vos enfants, au péril de leurs vies. Ne méprisez pas vos ennemis. Ils ne désarment pas, et s'ils brûlent votre maison, rebattissez-la, s'ils détruisent votre récole, ressem ez. S'ils tuent vos enfants, que vos femmes en fassent. S'ils vous chassent hors de vos vallées, allez vivre au flanc de la montagne, et survivez. Vous voulez toujours des chefs sans peur et sans reproches, il n'y en a pas, il n'existe que des hommes comm e vous qui changent, désertent et meurent. Il n'y a pas de chefs en dehors de vous. Un peuple fort est une force durable.

Le jeu de Marlon Brando a fortement influencé la mise en scène de ce passage. En effet, alors qu'il était possible de traiter diffé remment ce monologue d'Emiliano (en montrant des images de batailles, de maisons détruites, une exode des paysans, des terres brûlées, la famine…illustrées par ce que dit Emiliano), Kazan fait l'inverse. Il ne nous montre pas les paysages, mais s'attach e à nous montrer la détermination de Zapata. Il y a une réelle force de conviction. Cela ne s'oppose t –il pas à une mise en scène moderne qui n'offrirait que des scènes barbares sous fond de propos puritains et moralistes.

Conclusion : La Méthode a non seulement et bien évidemment influencé le jeu des acteurs mais aussi le regard des cinéastes sur la mise en scène. Ce qui pourrait aussi expliquer l'impression que l'on a à faire à du théâtre filmé. Il fallait que l'on voie l'acteur à l'écran. D'ailleurs , on ne voyait plus que lui. Et pour qu'on le voie, il fallait inscrire le plan dans la durée. Je pense donc que le découpage technique s'est fait en fonction de la distribution des rôles (Brando / Quinn). On filmait sous l'influence de la Méthode.

XI. Critique du film

A sa sortie, le film est attaqué à droite pour ses sympathies communistes (or il n'est dit à aucun moment que Fernando soit communiste ; il est plus largement l'idéologue totalitaire condamné par les auteurs) ; il est critiqué à gauche par les communistes, notamment par le Daily Worker, qui taxe le film de Trotskyste, lui reprochant d'avoir fait d'un héros révolutionnaire un intellectuel irrésolu, le contraire d'un héros positif.

Selon Roger Tailleur [108,] « *Un sentiment de maîtrise assurée domine Viva Zapata ; le producteur Zanuck, il faut l'excuser, semblant absent (encore que l'on puisse méchamment mettre à son passif quelques-uns des manques du film), Kazan a la haute main sur tous les éléments de son œuvre : le paysage (tel bivouac en plein vent dans la pierraille), la palette (non moins contrastée qu'avant, mais plus patiente plus soutenue), les acteurs (Un Marlon Brando bridé, massif, végétal, enracine le film), le fil du récit (coups de freins brutaux alternent avec ballades pleines d'ampleur, et les oasis nocturnes du couple avec la fureur du combat), et tout l'indicible -inéffable-inimitable-impondérable-insaisissable-impénétrable que les malins cernent du joyeux nom de mise en scène.*

[…]

Viva Zapata, film longtemps préféré de son auteur, [..], conserve malgré sa beauté, ses tares de naissance : les lacunes du scénario et l'idée de départ spécieuse. Ce n'est pas un faux grand film, c'est presque un très grand film. »

108 Roger Tailleur, *opus citus*, page 73

Roger Tailleur ajoute [109]**:** « Le portrait définitif offert par le film, si détaché de l'histoire qu'il se veuille parfois, ne doit pas être éloigné du modèle, riche qu'il est en nuances complémentaires et en vivantes complexités, au point de provoquer de deux observateurs « spécialistes » comme Howard Hawks et Samuel Fuller les jugements complètement contradictoires qu'attirent justement les personnages vivants (Hawks dit que Zapata était un ignoble bandit et que le film en fait un « père Noël » , Fuller estime, lui que « Zapata était un idéaliste extrême que le film travestit en assassin.)

Viva Zapata ? [110]

Nous sommes tous prêts à reprendre ce cri en l'honneur du révolutionnaire mexicain. Mais il faudrait qu'Elia Kazan et John Steinbeck l'aient poussé les premiers. Ils disposaient là d'une histoire exemplaire : un paysan devenu chef de bande, puis leader populaire, refusa les compromissions de la politique jusqu'à sombrer dans le banditisme, avant d'être abattu par traîtrise. Ils bénéfici aient d'un acteur remarquable, Marlon Brando : il lui suffit de se nommer devant le président (le gouverneur) « Emiliano Zapata » pour que le personnage s'impose à nous.

Classé troisième film de l'année 1952 par le New York Times [111], **«** la film présente une intéressante mais fictionnelle image de Zapata, l'enfant de fermier locataire, qui a été rejoint par Pancho Villa dans sa rébellion contre le tyrannique Président Porforio Diaz. De cette façon, le film romantise Zapata et déforme malheureusement sa vraie manière de faire la guerre.
[…] Marlon Brando a recu un Academy Oward pour son travail

---

109 Roger Tailleur, *opus citus*, page 71
110 Positif n° 10
111 New York Times : http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=52942

En dépit des nominations aux Oscars et des pages et des pages de coupure de presse qui ont acclamé Brando en tant que meilleur acteur du film, il y a eu ses détracteurs tapageurs. Des critiques très estimés étaient immunisés par la magie de Brando. Il le voyait seulement comme quelqu'un de ruminant, marmonant, et rustaud., et prédisait aussi que son phrasé nasal diminuerait la prose de Shakespeare. Brando a prouvé qu'ils se trompaient [112]

Connu autrement comme étant le film dans lequel Quinn a gagné son oscar de comédien d'appui, bien que Brando mérite ici un crédit, tournant dans une des meilleurs interprétations du leader de la révolution mexicaine. Le film est à la fois élégant et stupéfiant, mais quiconque possédant des connaissances sur l'histoire de l'Amérique du Sud, réfrénerait les libertés prises avec l'histoire. Le réalisateur Elia Kazan dépeint une image romantique d'un homme qui était véritablement un tyran au cœur froid. [113]

« *Un Tramway nommé Désir* » a été suivi par « *Viva Zapata* » (1952), dans lequel Marlon Brando s'incarne dans le grand révolutionnaire mexicain. Qui peut oublier la manière insolente avec laquelle il se présente aux autorités de répression, tournant sa tête, roulant des yeux, tendant ses lèvres et disant que son nom était « Zapata – Emiliano Zapata » [114]

---

112 http://brando.crosscity.com/HTMLVer/FilmoMB/filmod4.asp

113 : http://www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=109933

114 http://www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=109933

En 1952, basé sur une histoire de John Steinbeck, Kazan a réalisé le film « *Viva Zapata* ! » avec Brando comme leader des Paysans mexicains. C'est le radicalisme hollywoodien, si vous voulez : Le rebelle est un héros romantique, et ses opposants sont des hommes malhonnêtes. Mais le film a fonctionné. Brando était bien occupé. Il y avait un sentiment de chaleur et de poussière. Il y avait de la passion et du mythe à l'écran, comme Kazan ne l'avait jamais réalisé auparavant. [115]

---

115 : http://www.guardian.co.uk/arts/news/obituary/0,12723,1052064,00.html

Sur les Quais (1954)

I. Contexte sociologique et politique [116]

Le sénateur américain républicain Joseph McCarthy, qui s'est fixé pour but l'éradication complète de toute trace de communisme s'en prend aux plus hauts responsables de l'armée américaine[…] De plus en plus de personnalités, en particulier des artistes se plaignent à la télévision de l'empoisonnement du climat politique et culturel qu'entraînent les questions de McCarthy. Cette atmosphère de chasse aux sorcières a inspiré à Arthur Miller une œuvre critique, les sorcières de Salem, qui décrit une secte utilisant des méthodes pour fureter et enquêter partout.

LES COMMUNISTES HORS LA LOI

10 août : L'attitude du gouvernement américain à l'égard des co mmunistes s'est une nouvelle fois durcie. Depuis 1947, sa doctrine est celle du containment, c'est à dire endiguer le communisme par tous les moyens…
Mc Carty profite de la frustration engendrée par l'échec des troupes américaines en Corée pour déclencher une véritable chasse aux sorcières.

13 avril 1954 : C'est dans ce cadre que le physicien américain Oppenheimer, spécialiste des questions atomiques, a été mis à l'écart de la recherche. Cette mesure de la Commission Energique Atomique a été prise à la suite des critiques répétées des savants à l'encontre des explosions de bombes à hydrogène.
Oppenheimer participait depuis 1942 aux projets américains d'armements nucléaires et il avait dirigé le projet Manhattan à Los Alamos, qui avait abouti à la conception de la première bombe nucléaire. Il lui est en outre reproché d'avoir eu des contacts avec des communistes.

---

116 : Chronique du vingtième siècle, ouvrage réalisé sous la direction de Jacques Legrand, Boulogne Billancourt, Editions Chromatiques, 1992, page 809 et suivantes

En Europe [117], les accords de Genève sont signés le 21 juillet : il marquent la fin de la Guerre d'Algérie, commencée en 1946. En Egypte, le 25 février Nasser prend le pouvoir…

Sur le plan des innovations : le 25 mars, le premier téléviseur couleur commercial est mis sur le marché par la compagnie RCA

Artistiquement, c'est aussi en 1954, qu'Ernest Hemingway reçoit le prix Nobel de Littérature. Cette même année, Alberto Morvia écrit le Mépris . Enfin, le 30 juillet, à Menphis dans le Tennessee, Elvis Presley donne son premier concert… 1954 est aussi l'année de réalisation des films suivants :

- French Cancan de Jean Renoir
- Les diaboliques d'Henri -Georges Clouzot
- La Comtesse aux pieds nus, de Mankiewicz
- Fenêtre sur cour, d'Alfred Hi tchcock.

---

117 : Chronique du vingtième siècle, ouvrage réalisé sous la direction de Jacques Legrand, Boulogne Billancourt, Editions Chromatiques, 1992, page 809 et suivantes

II. Contexte de réalisation

Après le montage de Camino real, Elia Kazan s'autorisa un temps de repos avant de commencer la mise en scène d'une pièce de théâtre « Thé et Sympathie ». Il retourna donc à Oboken où il passa quelques heures en compagnie de Budd Schulberg. Ce dernier lui raconta la légende de Tony Mike de Vicenzo.

Tony possédait son propre débarcadère. Il en était le patron. Ses amis et ses proches avaient fait partie du milieu des exploitants des dockers. Non seulement, Tony avait vu la corruption et entendu parler des extorsions de fonds, mais il en avait bénéficié entièrement. Le système continua jusqu'au jour où Tony ne se sentant plus bénéficiaire, dénonça le système. Dès lors, il reçut des menaces de mort s'il ne se pliait pas aux instructions des patrons. Le racket, qu'il considérait comme faisant partie intégrante de la vie sur les docks, menaça sa famille.

Il allait perdre son travail de patron de débarcadère. Le milieu l'avait inscrit sur sa liste noire. Il démissionna et vendit des journaux dans un kiosque ; par la suite, il gagna sa vie de façon humble. Puis, quand il fut appelé à comparaître devant la commission criminelle des docks au sujet de la corruption qu'il avait pu observer, Tony révéla toute la vérité comme personne ne l'avait osé le faire précédemment.

En donnant des noms, il avait brisé la loi du silence et fut traité de mouchard, d'indicateur, et on menaça sa famille.

Craignant pour la sécurité de celle ci, il décida de se munir d'un pistolet.

Elia Kazan fut particulièrement et personnellement affecté par cette histoire. De son côté, Budd Schulberg la regarda avec une plus grande objectivité.

Cette histoire trouve aussi sa source dans le témoignage qu'a fait Elia Kazan devant la cour HUAC : En effet, en pleine période de maccarthysme, Elia Kazan a parlé… C'est en faisant le paral lèle entre son histoire personnelle et celle de Mike qu'Elia Kazan décida de s'engager totalement sur cette production.

Le script, quant à lui a été basé sur un ensemble d'articles de journaux de Malcom Johnson, rassemblés par Budd Schulberg , depuis 1949.

III. Résumé de l'histoire

L'action se situe à Hoboken dans le New Jersey. La mafia a la mainmise sur le syndicat des dockers et règne en maître en distribuant le travail journalier entre les ouvriers. D'ailleurs, ne fallait-il pas payer afin d'être embauché … Quoiqu'il en soit, la condition ouvrière pouvait se résumer au leitmotiv : « travaille et tais toi »…La règle valait pour tout le monde, même pour Terry Malloy, ancien boxeur professionnel, reconverti depuis … Mais Joey Doyle, un docker qui ne l'entendait pas de cette oreille et qui parlait trop est assassiné par la bande de Johnny Friendly, chef de la pègre locale, aidé par le frère de Terry, Charley Malloy…

Edie Doyle, sœur de l'homme assassiné, demande à Terry de l'aider à trouver les preuves indispensables pour faire arrêter les meurtriers. Terry Malloy accepte et devient du coup un témoin gênant. Le syndicat décide alors de confier à Charley le soin de supprimer son frère...

IV. Etude du scénario [118]

Du propre aveu d'Elia Kazan, les connaissances du producteur Sam Spiegel sur la construction du scénario étaient impressionnantes. Il possédait un réel instinct pour raconter une histoire. Il savait que son déroulement devait être impeccable, que la tension ne devait jamais se relâcher et que l'ensemble du film devait être organisé en fonction de la fin.

Cependant, il faut bien se rendre compte que ce scénario qui ne s'est pas écrit facilement, a été source de nombreux problèmes relationnels entre Budd Schulberg (le scénariste) et Sam Spiegel. Le producteur désirait aérer le scénario, tandis que le scénariste le trouvait prêt pour le tournage. Le script continua donc de s'améliorer semaines après semaines : il fut dégrossi pour parvenir à un modèle du genre. L'exigence de Spiegel avait porté ses fruits.

118 Elia Kazan, *opus* citus, page 521

V. De l'importance de Kazan dans la distribution

Le premier rôle attribué à Marlon Brando a été je pense assez déterminant pour la suite du casting. En tant que membre fondateur de l'Actor's Studio, Elia Kazan en connaissait les acteurs. Parmi eux se trouvait Rob Steiger. Le retrouver dans le film était somme toute assez logique.

Mais cette production était aussi l'occasion de donner une chance aux jeunes acteurs. Ce fut le cas d'Eva Marie Saint à qui Elia Kazan fit passer une audition pour le rôle d'Edie Doyle.

Enfin pour le reste de la distribution, et notamment pour ce qui concerne la figuration, de nombreuses silhouettes furent prises parmi les dockers eux – mêmes : De ce coté, jamais l'effet de réel n'a été aussi saisissant.

Mais la distribution n'a pas toujours fait l'unanimité. Elle a suscité bien des controverses avant d'être approuvée par tous… En effet, Sam P Eagle, producteur, avait arrangé le coup pour Franck Sinatra dans le rôle de Terry Malloy. Franck avait grandi à Hoboken et son accent était parfait. Kazan aurait du travailler sereinement avec lui. Par la suite, ce même Eagle avait commencé des tractations avec Marlon Brando pour ce même rôle. S'en suivit alors un réel affrontement entre le producteur et le réalisateur qui de son coté avait commencé son travail avec Franck Sinatra.

Mais la production eut le dernier mot et Sinatra ne joua pas dans le film. Pourquoi ? A cela plusieurs réponses sont avancées : D'une part, Eagle voulait s'attirer la sympathie de quelques écrivains de gauche. D'autre part, selon Budd Schulberg, le budget n'aurait pas été le même pour les deux acteurs. Eagle n'aurait touché en fait que 50 000 dollars pour faire le film avec Sinatra et le double avec Brando. A l'époque, Sinatra n'était pas la star qu'il est devenu par la suite. Marlon Brando avait déjà tourné dans « *Un tramway nommé Désir* »… ce qui n'était pas rien …

La distribution était organisée en fonction des stars. Mais ce qui était vrai à l'époque, l'est encore à l'heure actuelle. En ce sens, la logique de la production n'a guère changé, puisque la distribution détermine le budget des films. C'est une des clés du montage financier des films actuels.

Mais si pour Elia Kazan, Franck Sinatra aurait très bien pu convenir pour le rôle de Terry Malloy, le succès n'aurait peut-être pas été le même.

Finalement, Marlon Brando, après certaines réticences accepta l'offre de la production… En effet, dans un premier temps, Brando avait réagi violemment au sujet des témoignages d'Elia Kazan devant la H.U.A.C… Le mépris entre le réalisateur et l'acteur était d'ailleurs assez réciproque, Elia Kazan ne souhaitant pas travailler avec Brando [119] .

Dans la biographie de ce dernier, on apprendra qu'il accepta ce rôle, car Kazan « savait diriger comme personne. »

Pour ma part, je pense que la production a du lourdement insister et que Marlon n'avait pas vraiment le choix.

D'après Kazan, si Marlon a finalement accepté son rôle, ce n'est pas pour son talent de directeur d'acteurs mais parce qu'il était en proie à des problèmes psychologiques, et que Brando suivait une psychanalyse chez Bela, un proche de Kazan : Tourner dans le film lui permettait de rejoindre son analyste en fin d'après midi. D'après Kazan, ce serait Bela qui aurait insisté pour que Brando accepte ce film…

VI. Caractérisation des personnages.

Terry Malloy

Super Objectif du protagoniste : Tout personnage de quelconque importance est en conflit avec quelque chose : C'est un combat, qu'il perd ou qu'il gagne.

En ce qui concerne Terry, on peut considérer qu'il mène un combat contre sa conscience qui l'accable : doit – il dénoncer le système dont il est un maillon ?

119. Elia Kazan, *opus citus*, page 486

A la fin du film, il gagne. Non seulement, il est réintégré dans les docks, il a gagné l'estime de ses collègues, il est encore amoureux d'Eva Marie Saint, le système de corruption est ébranlé…Il gagne sur tous les plans. Dénoncer le système lui a donc réussi.

Que se serait – il passé s'il avait perdu son défi ? (s'il s'était tu …) Non seulement, le chef de la pègre, Johnny Friendly**,** aurait continué son racket et ses menaces pour que la vérité ne soit pas dévoilée, mais Terry aurait perdu l'amour d'Edie. Finalement, la situation n'aurait pas évolué. Les dockers auraient continué à travailler sous l'emprise de la mafia.

On peut donc voir le super objectif de Terry comme étant le suivant : Gagner l'amour d'Edie en faisant cesser le système de corruption et donc en libérant les ouvriers de l'emprise de la mafia.

Pourtant, il faut remarquer que ce super objectif n'est pas « visible » au départ du film… Il nous apparaît de plus en plus clair, au fur et à mesure que les événements se précisent : la rencontre avec Eva.

Edie, Johnny Frendly.

La situation est plus simple du côté d'Edie et de la Mafia. En effet, Edie, la sœur de Joe souhaite connaître la vérité sur le meurtre de son frère : qui est l'assassin ? Pour Johnny, il s 'agit de pérenniser le système que lui et ses amis ont mis sur pied : Pour cela, il faut absolument que le silence soit fait sur la mort de Joe.

VII. Utilisation de la Méthode

Brando n'hésite pas à se frotter aux travailleurs matinaux : il pense ainsi saisir une ambiance particulière capable de l'inspirer.

Il y est habitué, en effet, lorsqu'il rejoint ses sœurs à New York il exerce toutes sortes de métiers et le soir, après le travail, il imite les personnages qu'il a vus.

C'est un des moyens utilisé dans « La Méthode » : En effet, il est conseillé de travailler avec des objets, de raconter des histoires.« Prenez le bus ou le métro : observez les gens, inventez des histoires : Marlon à ses débuts fait ça 10 heures par jour [120] ».

Pour préparer son rôle, Marlon Brando se rend à Hoboken dans le New Jersey. Vêtu d'une veste écossaise crasseuse et d'un vieux pantalon, il prend le métro chaque matin en compagnie d'Eva Marie Saint [121] .

Comme son personnage, il va sur le port, et charge des cargaisons sur des bateaux. Il se fond parmi les ouvriers et parle avec eux. Il prend aussi les attitudes qu'ont les professionnels à l'instar des musiciens, des poètes, des écrivains qui se laissent prendre par l'atmosphère d'une œuvre avant même de commencer à composer. C'est exactement, ce qu'a fait Marlon Brando en appliquant les principes de la Méthode.

Tout cela est extrêmement important quand on désire travailler selon la méthode des atmosphères de Chekhov. En effet, lors des répétitions, il s'agit bien de s'imaginer les personnages dans les conditions qu'exige le tournage, et se laisser guider par le climat ambiant.

Il peut arriver qu'un trait particulier d'un personnage en fasse brusquement découvrir le reste du caractère. Lorsque un comédien compose un rôle et recherche ses traits particuliers, l'observation des gens qu'il rencontre peut lui donner des idées

Elia Kazan désire que dans des scènes de bagarre, Marlon Brando bouge tel un boxeur.

---

120 : Hello Actors Studio, Annie Tresgot, K-Films video, Collection Cinema, 1987
121 : Particia Boswoth, *opus citus*, page 145

Pour cela, Marlon s'entraîne avec un ancien professionnel, un poids léger, Roger Denoghe. Le comédien l'observe attentivement : il prend exemple sur lui afin de reproduire ses attitudes à l'écran. C'est particuliè rement important compte tenu du passé de Terry qui est un ancien boxeur professionnel. Son jeu est mis en valeur dans plusieurs scènes, notamment lorsque il se bat dans le bar ou lorsque sur les toits, il y rencontre son ami qui le questionne sur son ancienne carrière de boxeur. Terry lui raconte alors un de ses combats au Madison Square Garden. Nul doute que Brando bouge alors tel un véritable boxeur, bras gauche, puis bras droit. Filmé en plan général, on peut se rendre compte de l'importance du travail effectué et du résultat.

La vie sur le port

Dès les premières images, le décor est planté. Un paquebot nous est présenté en gros plan, des hommes sortent d'une maison située en contrebas, et parmi les ouvriers se trouvent Terry Malloy, vêtu d'une veste écossaise et qui se fond dans la foule. La scène se passe de jour.

Le jeu de Brando

Quand il arrive sur le port, il a les mains dans les poches, comme les autre dockers. Cette attitude tient aussi au fait, que ce film est tourné l'hiver. Il fait donc très froid. Il se fraye un passage au milieu de la foule. Il doit se faire respecter des autres et donner une pièce pour pouvoir travailler. Il y a un plan général qui nous permet d'avoir un aperçu de l'ensemble de la foule On remarquera que Terry est pe u soigné : en effet, ses cheveux sont dans le désordre. D'ailleurs Elia Kazan n'utilise pas de coiffeuse sur son plateau de tournage, et il fait en sorte qu'il n'y en ait pas.[..]
« Si j'en voie une aux prises avec la chevelure de mon actrice principale, j'ai une bonne crise le premier jour, et j'en suis débarrassé pour le restant du tournage. Vous comprenez, je les aime bien en tant que personne, mais je ne veux pas d'acteurs bien peignés [122] »

---

122. Roger Tailleur, *opus citus*, page 124

Dans une autre scène, Terry se repose à l'écart pendant que les autres ouvriers travaillent. Il est sur les sacs. Il a le dos calé contre des planches. On se repose donc comme on peu. L'effet de réel, tient aussi à l'ambiance qui se dégage de la scène (importance du son).

Pendant ses loisirs Terry fréquente les bars, en compagnie de la mafia, de ses collègues, mais aussi en compagnie d'Edie : C'est un trait dominant de la classe ouvrière et des dockers. On note même une certaine accoutumance à la boisson : « Vous n'avez jamais pris un verre », dit – il à Edie .On remarquera qu'il y a certaines attitudes qui ne trompent pas : Par exemple, avoir le buste penché sur la table et avoir les bras croisés. On devine même un véritable rituel pour boire un verre : Cul sec, s'en suit une grimace.

Terry fréquente les soirées dansantes, le bal est aussi une caractéristique du divertissement des dockers, où la bonne humeur est semble t – il de rigueur.

Tout au long du film, on se rendra compte que Terry Malloy porte tout le temps les mêmes vêtements : Nous le verrons une seule fois avec un costume, ce sera au tribunal, quand il s'agira de dire « toute la vérité ».

Dans la dernière scène, on remarquera que ses attitudes n'ont pas évolué. En effet, lorsqu'il retourne cherch er du travail, il arrive seul, les mains dans les poches. Le col de sa veste est toujours relevé.

Kazan, fidèle aux principes de la Méthode, attache beaucoup d'importance aux costumes : « L'une des objections que je fais aux costumes, souvent, c'est qu'il s semblent avoir été faits spécialement pour le film et n'avoir jamais été portés avant [123] ».

L'échelle des plans :

Pour que nous nous rendions compte de la réalité, pour qu'il y ait une réelle dimension documentaire, il faut que le rythme du film puisse le permettre. Souvent, les scènes filmées sur le port sont tournées en plan général, ce qui nous permet d'avoir une vue d'ensemble de la vie des docks. Il est facile, au fur et à mesure que le film se déroule, de reconstituer l'emploi du temps d'un doc ker comme Terry.

123. Roger Tailleur, *opus citus*, page 124

Le matin très tôt, il va voir ses pigeons sur les toits, puis gagne le port avec ses habits « traditionnels », fait la queue pour travailler, se met à l'œuvre, puis le soir se rend dans les bars. Le samedi, probablement, il fréquente les bals. On peut parler encore de rituel. Brando avait observé ces différents comportements avant d'interpréter son rôle.

Son attitude physique : il bouge tel un boxeur

Ce qu'il est déjà important de préciser, c'est que physiquement, Marlon Brando en impose : Son dos est très large, il est râblé.

Les attitudes de défense sont nombreuses : Ainsi dès les premières scènes et plus précisément dans le bar de Johnny Friendly, lorsque ce dernier le taquine, on peut remarquer que Terry est en position de défense, tel un véritable boxeur : Il est en garde, et porte son poing droit à la hauteur de son menton. D'autre part, de son passé d'ancien boxeur, non seulement il possède encore le physique, mais aussi le tempérament. Alors que la mafia est réunie dans le bar de Johnny, le contremaître le défie : « les seuls chiffres auxquels il soit habitué, c'est ceux de l'arbitre pour compter ». Sur ce Terry réagit au quart de tour, comme si le bar était un ring. « T'espères faire rire quelqu'un avec ça, gros lard ? » répond –il.

Pour mettre en valeur son corps, il porte des vêtement moulants qui font admirer sa charpente et ses manches de chemises sont relevées. Terry a aussi une sainte horreur qu'on lui rappelle ses défaites. C'était un professionnel, même si c'est la mafia qui a acheté les matches. Terry était déjà contre ce système : Qui voudrait perdre dans de telles conditions ? « Allez, ça va pas de boniments », dit –il aux policiers venus sur le port pour y mener son enquête et qui lui rappelle son passé de toquard. D'ailleurs, lors de la bagarre qui a lieu sur ce même port, on a l'impression que le ring lui manque : il participe vivement à la bagarre. Autre point important, Terry enseigne la boxe aux jeunes de son quartier : il a monté sa propre équipe, les Golden Warriors : Il en était le premier boxeur : « Ce petit tocard, c'est mon ombre, il me prend pour une terreur, parce que j'ai boxé comme professionnel ». Terry a la démarche typique d'un boxeur, il en a même le visage, car si on regarde attentivement ses sourcils, on peut remarquer les traces de ses anciens combats comme les boxeurs professionnels.

Il possède aussi la même mentalité que les boxeurs : ‘’ « Tortilles le gars d’en face avant qu’il te possède ‘’, explique t –il à Edie.
Il n’a rien perdu de ses qualités de boxeur : Dans l’Eglise improvisée : « Tillos, reste tranquille » Une série de rapides crochets gauches-droits lui permettent d’expédier le docker au tapis. Il raconte aussi son combat truqué au policier : « J’avais bien étudié sa façon de combattre. Il frappait surtout de son gauche : Alors, qu’est ce que j’ai fait ? Je le laisse placer son gauche pendant un ou deux rounds, ça le met en confiance, et il croit que ça y est, je le stoppe d’un joli jap du gauche, du droit, et encore du gauche. Je l’avais…[…] »

Autre scène : Quand il rentre dans le bar, et qu’il espère y voir Johnny Friendly pour pouvoir lui régler son compte, il a l’attitude typique du boxeur : On a l’impression qu’il est sur un ring et qu’il va de nouveau combattre. Tout y est, la hargne, la détermination… C’est d’ailleurs aussi ce que pense le curé En effet, il ne veut pas que cette affaire soit réglée comme des voyous mais devant le tribunal.

Scène finale : Il est en difficulté, mais il s’en sort dans un premier temps avant que les hommes de main de Johnny n’interviennent. On le sent déterminé : C’est une question d’honneur que de gagner ce combat. Les docks sont donc comparables à un ring de boxe : Gauche, droite, gauche…Finalement Terry se retrouve KO. Il a le visage complètement ensanglanté et tuméfié. Il est ouvert aux lèvres, aux arcades sourcilières. Pourtant, pratiquement inconscient il réussit à répondre au prêtre :

Prêtre : « T’as perdu un round, mais t’as une chance de gagner le match
Terry : - Qu’est ce qu’il faut faire pour ça ?
Prêtre : Te lever. Peux – tu te lever ?
Terry : Me lever ?
Prêtre : Oui te lever, et marche jusqu’au quai.
Docker : Et nous serons derrière toi, pour que les armateurs voient que nous ne sommes plus aux ordres de Johnny Friendly.
[…]
Terry : Aide moi à me mettre debout.
[…]

Prêtre : Finis ce que tu as commencé.

Tout cela ressemble à un combat de boxe, dans la mesure où Terry est complètement KO. Le prêtre est son coach. Et les quelques dockers qui restent auprès de lui représentent le staff technique : Ils lui donnent des conseils. On a l'impression que Terry est assis « dans son coin ». Il est encore sonné, et son entraîneur le remonte. Il manque seulement l'éponge m agique.
Finalement, il repart : et quand il marche, c'est la vision d'un boxeur – docker qui nous est offerte. Il est à demi- conscient et va sortir vainqueur de ce combat, tel un véritable boxeur.

Rapport à l'éducation

L'éducation de Terry Maloy

Plus qu'il n'y paraît, le rapport à l'éducation et à la scolarité sont assez présents dans ce film, comme peuvent en témoigner les quelques scènes suivantes :
Terry ne sait pas compter : Le chef de la pègre lui demande de compter une liasse de billets de banque devant tout le monde :
Johnny : « Tiens, vérifie ça, compte – les, ça te fera du bien, ça te développera l'esprit
[…]
Terry : Je ne sais plus où j'en suis…
Johnny : Ok, laisse tomber, comment que ça se fait que t'es pas un gars calé comme ton frère ? »

Finalement Terry se trouve confronté à un échec :.Marlon Brando a puisé toute son inspiration dans son enfance : En effet, sa scolarité n'a guère été une réussite : Il s'en voudra de ne pas avoir acquis une bonne formation. Tout comme Terry, d'aill eurs qui admire son frère, resté pendant deux années au collège.

Lorsque Edie et Terry marchent à la sortie de l'église, on apprend qu'Edie aimerait bien devenir institutrice : ce à quoi, Terry répond :
Terry : «J'ai toujours eu de l'estime pour les gens instruits, mon frère Charley, voilà un gars qui a un cerveau

Edie : Il n'y a pas que le cerveau, il y a aussi la façon dont on s'en sert.

[…]

Edie : Je me rappelle aussi que vous aviez tout le temps des ennuis…

Terry : Ah ça, vous pouvez le dire, seulement les fessées et les taloches avec moi, ça prenait pas. Ils croyaient que c'était comme ça qu'ils m'enfonceraient quelque chose dans le crane. Mais je les ai possédés

Edie : Oui, je pense que l'on a pas su vous prendre .

Terry : Et vous, comment auriez – vous fait ?

Edie : J'aurais mis plus de patience, plus de bonté.

Dans le bar :

Edie : « Parce que vous avez été boxeur professionnel ?

Terry : Oui, il y a quelque temps.

Edie : Et ce métier, comment l'avez – vous choisi ?

Terry : J'en sais rien, toute ma vie, il a fallu que je me bagarre. Autant me faire payer pour ça.

J'étais encore un môme quand mon vieux s'est fait descendre. Oui, enfin, ça va. On nous a collé Charley et moi dans une œuvre pour l'enfance malheureuse. Et là pour l'être malheureuse… J'ai quand même réussi à me tirer. Je faisais des petits combats, je vendais des journaux, jusqu'à ce que j'appartienne à Friendly.

Edie : Appartenir à Friendly ?

Terry : Oui, et là, ça a commencé à marcher pour moi.

VIII. Le réalisme au cinéma

Le maquillage : S'il fallait entièrement retenir une scène, ce serait la scène finale, impressionnante. En effet, cette scène fut dirigée par Brando qui avait toujours avec lui son maquilleur. Ce jour là, il rajouta à sa guise le maquillage qu'il jugea nécessaire contre l'avis de l'équipe technique qui finalement le laissa faire. Au final, l'effet de réel est saisissant, et il fallait bien être complètement habité par le personnage de Terry Malloy pour interpréter le rôle de cette façon.

Les Costumes : Autant dire tout de suite, qu'ils ont une importance capitale, et ce quelque soient les acteurs de ce film. Par exemple, les gangsters sont tous vêtus de la même façon : un imperméable et un chapeau. Nous retrouvons fréquemment ce type de costumes dans les films noirs américains et plus généralement dans les films où la mafia est présente. On se souviendra ainsi des habits de Robert De Niro ou de James Wood, tout deux formés à l'Actor's Studio, dans « Il était une fois en Amérique » de Sergio Leone.

Les ouvriers possèdent des casquettes des bonnets, ou même rien du tout : c'est le cas de Terry Malloy. En tout cas, ce qui est frappant, c'est de constater qu'il y a un véritable marquage des individus…Il y aussi un effet de massification. On a du mal, surtout dans les plans généraux, à distinguer les différents individus. Mais Terry Malloy se détache du lot. En effet, il nous semble plus petit que la moyenne, il porte une veste écossaise et sa tête n'est pas couverte.

Les costumes participent entièrement à la construction du personnage. On a besoin de visualiser cette veste écossaise pour sentir en nous le personnage de Terry Malloy : Elle fait partie intégrante du personnage, au sens stanislavskien du terme : Quelle personnalité peut on revêtir en même tant que ces habits, et quel est l'effet produit ? Il s'agit bien d'un ouvrier.

Lors des répétitions, il faut essayer de voir les personnages selon les indications du metteur en scène : Il faut voir le personnage entrain de jouer, maquillé et en costume. Ce qui n'est pas rien, lorsque l'on sait par exemple que les répétitions de « *Sur les quais* » se sont passées en haut d'un immeuble…

IX. Etude de scènes clés du film

scène du gant

Contexte de l'action : Sur le plan de l'action, la scène qui précède nous présente le sermon du prêtre. « Qui a tué Doyle ? » .Personne n'ose rien dire. Cette scène se conclut donc sur un échec, et les hommes de la mafia passent à tabac Doghan un docker récalcitrant. A la fin de la scène nous retrouvons Edie et Terry qui sortent de l'Eglise. Nous les retrouvons dans les allées d'un parc. Alors que le climat semble se détendre, Terry est reconnu par un clochard. « Terry, tu étais là… ». Edie commence alors à comprendre que Terry doit être au courant de ce qui s'est passé (le meurtre). La scène se termine sur une invitation de Terry.

Objectif des personnages :
Pour étudier cette scène, il faut rappeler quels sont les super objectifs des protagonistes :

Pour Terry : Comment séduire Edie

Pour Edie : Faire toute la lumière sur le meurtre de son frère

Elément perturbateur : le clochard

Etude de l'improvisation dans la pièce [124] : Commençons par un détail qui revêt toutefois une importance particulière. Cette scène est tournée en extérieur et il fait très froid. Comme nous l'avons indiqué précédemment, le mendiant reconnaît Terry. Logiquement, Edie n'aurait plus rien à faire avec cet homme, qui est probablement impliqué dans le meurtre de son frère. Seulement, Terry et Edie se promènent dans le parc. Probablement troublée par ce qu'elle vient d'entendre et de voir Edie laisse tomber son gant. Terry le ramasse.

---

124. Particia Boswoth, *opus citus*, page 149 / 150

Cette action n'était pas prévue dans le scénario.

« *Dans cette scène, rappelle Eva, je n'avais aucune raison de m'entretenir avec lui, puisqu'il était mêlé au meurtre de mon frère. Alors Marlon m'a dit « Laisse tomber ton gant* », ce que j'ai fait. Il l'a ramassé, puis l'a enfilé. S'il n'avait pas fait ça, je me serais éloignée immédiatement, mais comme la température était froide, je voulais récupérer mon gant, et on s'est mis à parler » Le reste du dialogue est donc entièrement improvisé.

Il s'en suit alors un réel jeu de séduction entre les deux personnages, surtout du côté de Terry. On peut alors trouver les objectifs secondaires des protagonistes :

Terry : Comment puis-je retenir Edie

Edie : Comment rentrer le plus vite possible chez moi (mon père m'attend probablement)

Quelques répliques importantes :

Terry : Qu'est ce que vous faites ici ?

Edie : Je suis venue parce que c'est l'anniversaire de papa.

Terry : C'est gentil, ça.

Bien sûr, Terry n'a pas les mêmes rapports avec son père. Lui souhaiter son anniversaire ne lui serait pas forcément venu à l'esprit même si cela peut paraître naturel chez la plupart des spectateurs.

Le si magique de Stanislavski

Le but est de stimuler l'imagination de l'acteur : Qu'est ce que je ferais, si je me trouvais à la place du personnage.

Réponse : Si je voulais la retenir, je lui subtiliserais un de ses effets personnels. D'où l'idée qu'elle laisse tomber son gant. Si je voulais encore la retenir d'avantage, il faudrait que je m'assoie sur le banc.

Illustration avec le si magique de Strasberg : Qu'est ce qui pourrait me motiver, moi – acteur, pour que j'agisse comme le fait le personnage.

En clair, qu'est ce qui motive aussi Brando pour faire les actions de Terry

Il était un grand séducteur. Pour la retenir, je ferais ce que j'ai déjà fait avec les autres femmes pour éviter qu'elle ne parte.

[…]

Edie : je me rappelle que vous aviez tout le temps des ennuis :

Terry : Ah ça, vous pouvez le dire. Seulement les fessées et les taloches avec moi ça prenaient pas : ils croyaient que c'était comme qu'ils m'enfonceraient quelque chose dans le crâne. Mais je les ai possédés.

Il y aussi du quotidien et du vécu dans cette scène, en ce sens que l'éducation de Terry se confond avec celle de Marlon Brando. Les deux personnages ont eu des difficultés scolaires : Pour Brando, elles se mêlaient aussi à des problèmes d'intégration dans les institutions. On se souviendra à ce sujet des déboires de Marlon , déboires qui ont conduit son père à l'inscrire dans une école militaire ; Marlon, comme Terry, était un rebelle : ils refusaient de s'intégrer dans le système. Ils ont possédé les institutions.. .Ils ont réussi à s'en sortir, ce qui était loin d'être évident. Seul le professeur d'art dramatique d'un Marlon juvénile avait osé lui prédire un avenir radieux, les autres ne donnant pas cher de sa peau.

Rôle des objets : Comme dirait Strasberg : l'acteur a besoin de se concentrer sur un objet réel et concret, il ne peut pas être abstrait [125] Dans cette scène du Parc, il y a deux types d'objets : D'une part, le gant subterfuge pour Qu'Edie ne parte pas et d'autre par t cette pièce de monnaie que Terry donne au clochard qui l'a reconnu pour qu'il aille boire un café…

125. Lee Strasberg, *opus citus*, page 96

Conclusion : Elia Kazan est un réalisateur ouvert. Il questionne souvent les acteurs – et ce depuis ses débuts – et les encourage à faire des suggestions personnelles. « Je ne garderai probablement pas une idée sur vingt, mais ne vous contentez pas d'apprendre votre texte par cœur. Dites – moi ce que vous pensez du sens de la scène, comment vous aimeriez la jouer.. . » [126]

C'est d'ailleurs ce qui s'est passé dans la scène du parc. En effet, Elia Kazan n'est pas intervenu. « Mes scènes préférées sont celles entre Marlon et Eva. On m'a complimenté sur l'une d'elles : pendant qu'ils marchent, Edie fait tomber son gant. Terry le ramasse et, au lieu de lui rendre alors qu'elle tend la main, il l'enfile lui – même. Encore une fois, ce n'est pas moi qui ai donné cette indication. C'est une idée de Brando. » [127]

126. Roger Tailleur, *opus citus*, page 125
127 Elia Kazan, *opus citus*, page 528

Etude de la scène du taxi

Place dans le scénario : La scène précédente nous présentait une réunion entre les membres de la pègre : Johnny est inquiet quant aux agissements de Terry : Il ne sait pas s'il est « réglo », et désire en avoir le cœur net. Il envoie donc Charley s'assurer que son frère ne dira rien. S'enchaîne cette fameuse scène du taxi. Il s'agit ni plus ni moins d'acheter le silence de Terry en lui proposant un travail bien rémunéré sur les docks. Terry est réticent et finit pas refuser ce marché. Ce refus aura de lourdes conséquences : « Je leur dirai que je ne t'ai pas trouvé, 10 contre 1 qu'ils me croiront pas. » tentera d'expliquer Charley.

Définition des sous objectifs :

1) Pour Terry : Il est bien avancé dans sa relation avec Edie. Il s'agit donc de la conserver. Le sous objectif, est de refuser ce que lui propose Charley pour ne pas se compromettre.
2) Pour Charley : Il se sait en danger, il faut donc convaincre Terry de ne rien dire devant les tribunaux. Car rappelons le, pour lui comme pour Johnny Friendly, il s'agit d'assurer la pérennité du système en place.

Etude de la direction d'acteurs. : La préparation de la scène a été très longue – plus longue que prévue même - sur le plan des décors. Du temps a été perdu, le producteur Sam Spiegel ne fournissant pas le matériel nécessaire au tournage.
De ce fait, Kazan et son décorateur ont donc passé du temps à trouver des solutions à ces problèmes : Pendant ce temps, les répétitions ne se faisaient pas.
Finalement, la scène a été tournée peu avant que Marlon Brando ne parte voir Bela, son psychanalyste. Kazan « Nous ne pouvions rien faire d'autre que mettre les acteurs en place et les filmer. A ce moment du tournage, Marlon Brando et Rod Steiger connaissaient la scène – ils en savaient plus que moi – aussi ne leur avais –je donné aucune instruction. Ils avaient eu tout le temps d'y réfléchir. » Ce n'est donc pas Kazan qui a dirigé cette scène [128] **:** « Marlon m'a montré comment elle devait être interprétée. Je n'aurais jamais plus lui donner de meilleures indications. »

Terry est aussi un personnage tout en nuances : En effet, tout au long du film, on pourra remarquer que si Terry est imposant , son caractère est extrêmement tempéré. Ainsi, c'est bien ce qui le caractérise lorsqu'il refuse la proposition de son frère et que celui-ci le met en joue. Terry dit « Oh, Charley… » en lui prenant le révolvers des mains. Il est très peiné par la situation, comme brando l'a été maintes fois dans sa vie.

Quant à savoir où Marlon Brando a cherché son inspiration, cela reste un mystère, et c'est pourquoi nous nous attacherons à formuler quelques hypothèses quant à la mémoire affective.

Exemple 1 : « Oh Charley… » dit – il, en prenant le pistolet que lui tend son frère. Sans doute, Brando repensait – il à sa situation personnelle et familiale ; peut-être à sa mère alcoolique, trop souvent absente et qui lui manquait terriblement.

Quand il était jeune [129], il était affecté par la solitude. Il se trouvait ainsi bien seul à la ferme. Sa sœur Frances étudiait la peinture à New York. Son autre sœur, Jocelyn faisait du théâtre. Elle a même fait une apparition sur les planches de Broadway. C'est seulement à 19 ans que Brando s'en va les rejoindre à New York.

Brando a utilisé sa mémoire affective dont Strasberg disait que pour qu'elle soit efficace, il est prudent de retourner au moins sept ans en arrière pour retrouver les expériences émotionnelles. Plus on revient vers l'enfance, plus c'est efficace.

Le pistolet est la clé de voûte de cette scène. C'est l'objet qui permet aux acteurs de se concentrer. Marlon l'a longtemps imaginé à l'avance, bien avant que son frère ne le mette en joue. Quelle est cette arme ? Quel est son calibre ?

---

128 Elia Kazan, *opus citus*, page 528
129 Particia Boswoth, *opus citus*, page 25

Parfois, un metteur en scène doit savoir se placer en retrait [130]. Si les personnages évoluent dans le sens désiré, le fait d'expliquer leur caractère, leurs motivations, et ainsi de suite risque de pousser les acteurs à essayer de satisfaire le metteur en scène plutôt que de jouer correctement. Il est possible de gâcher une scène en voulant être trop perfectionniste - « c'est à dire en la ramenant un peu trop. [...] Je le savais, et je fus assez malin, ou trop préoccupé par les problèmes techniques, pour ne pas en rajouter. » confie Kazan.

Cependant, Brando trouve que les dialogues ne sont pas justes dans cette scène, et il s'en plaint à Schulberg, qui n'est pas dans les meilleures dispositions à son égard, car l'acteur a improvisé et modifié plusieurs répliques depuis le début du tournage. Kazan organise à la hâte une réunion et demande à Marlon ce qui le gène. « Je ne me vois pas en train de dire : « Ah Charley, j'aurais pu être un concurrent (dialogue initial). alors que l'autre me colle un flingue dans les côtes et que cet autre se trouve être mon propre frère. Personne ne parlerait comme cela à son propre frère » Un long silence suit ces paroles, puis Kazan suggère. « Dans ce cas, pourquoi ne pas improviser ? »

130. Elia Kazan, *opus citus*, page 527

Etude : Terry découvre le cadavre de son frère

Place de la scène dans le scénario.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, l'affaire s'est mal passée entre les deux frères. La nuit est plus bruyante que d'habitude. Des personnes se réveillent, nous les retrouvons à leurs fenêtres. Terry entend la voix, de son frère. Mais, il arrive trop tard, il découvre Charley tué d'une balle dans la poitrine. Les hommes de Johnny l'ont même suspendu à un crochet de boucher. Sur ce, il échappe de peu à un guet-apens : Après avoir liquidé Charley, la mafia souhaite venir à bout de Terry et d'Edie.

Objectifs secondaires des personnages. 1./ Pour Terry : L'esprit de famille reprend le dessus. C'est de son frère dont il s'agit. Il faut donc lui porter secours. En fait, il devait faire le choix moral, et il constate les dégâts. Il lui faut aussi pour la première fois du film, sauver non seulement sa vie, mais aussi celle d'Edie. Le sous–objectif est donc le suivant : Echapper aux hommes de main de Johnny. 2./ Objectif d'Edie : Suivre Terry coûte que coûte, et ne pas se faire renverser par le camion qui arrive conduit par un homme de main.

Direction d'acteurs dans la scène : Comment Elia Kazan parle de la scène : « Cette délicatesse surprenante apparaît à un autre moment du film : il découvre son frère mort, suspendu à un crochet de boucherie dans une ruelle. Quand il aperçoit le cadavre, Brando ne le touche pas. Il s'en approc he, pose sa main contre le mur et s'appuie dessus. Il ne regarde pas le cadavre, mais on sent très bien la peine qu'il ressent [131] »

Le Si magique : Dans de telles circonstances, comment l'Homme Marlon Brando aurait agi, découvrant une de sœurs morte. C'e st extrêmement difficile de le savoir. En tout cas, il est anéanti, mais aucun mot ne se sort de sa bouche. Il a tout intériorisé.

131. Elia Kazan, *opus citus*, page 528

Sans doute, s'est – il imaginé sa mère morte, rouée de coups par son père ? Pourquoi certaines personnes intériorisent – elles plus que d'autres leurs sentiments ? Pourquoi présentent-elles plus d'inhibition ? Cela tient à la psychologie des individus et à leur propre histoire. En tout cas, lors du décès de sa mère, Brando ne s'est pas effondré, avant d'en être profondément affecté.

Pour jouer de la sorte, Marlon Brando a probablement fait appel à un moment privé et s'est comporté en public comme s'il était en privé.

En effet, ce moment est très intime, très personnel : il se retrouve seul face à son frère, comme il aurait pu se retrouver seule face à sa mère inconsciente dans un bar, maltraitée qu'elle était par son père. On peut faire alors un parallèle entre les cris de Charley et les cris de sa mère [132].

Utilisation d'un objet Cette scène illustre bien un des problèmes posés par la Méthode. A la fin de la scène, Brando quitte le plateau et va rendre visite à l'actrice Barbara Baxley : Il lui confesse qu'il ne se trouve pas assez bon…En effet, Brando est complètement déboussolé à l'issue du tournage. Il erre dans les rues jusqu'à l'aube, et rentre chez lui et téléphone à des connaissances jusqu'à ce que le sommeil ait raison de lui.

.

132. Particia Boswoth, *opus citus*, page 16

X. Critique du film

Si « *Sur les quais* » a connu un tel succès, c'est en raison de l'interprétation de Marlon Brando. Kazan ne connaissait pas d'acteur qui ait plus de talent.
D'autre part, ce film a bénéficié de l'abnégation et de la ténacité de Budd Schulberg. Ce dernier n'a jamais fait machine arrière. Il en va de même pour Elia Kazan qui a su mener à son terme le film malgré les difficultés (infiltration du tournage par la mafia)

Enfin le rôle de Sam Speagle, producteur, fut tout aussi déterminant. Après que le premier rôle fut attribué, le processus de réécriture débuta. C'est à ce stade que Sam P Eagle prouva sa véritable valeur.

Florilège critique

« S'il était demandé de nommer un film au sujet des syndicats, la plupart des gens se souviendraient de « *Sur les quais* », ce qui est assez bizarre puisque le film a été réalisé il y a assez longtemps, mais c'est un film mémorable contenant une finesse de jeu et des scènes d'une grande intensité dramatique
Le personnage principal, Terry Malloy, joué par Marlon Brando est parti pour devenir un des acteurs les plus distingués de notre temps… » [133]

Quand « *Sur les quais* » redevient un sujet de discussion c'est essentiellement et habituellement la performance de Marlon Brando qui est relevée et qui l'emporte sur le reste : et cela n'est pas immérité. Brando réalise d'immenses prouesses, touchant à la fois au dialogue et au personnage pour en amplifier le rôle .Son interprétation de Terry est naturelle et honnête. Terry n'est pas une mauvaise personne, il est juste confus et manque de discernement : le résultat est donc qu'il tombe entre de mauvaises mains. […] Mais Brando ne pouvait pas faire cela sans Eva Marie Saint qui émeut profondément […] [134]

---

133 http://www.rogerdarlington.co.uk/tufilms.html#Waterfront

134 http://www.film.u-net.com/Movies/Reviews/On_Waterfront.html

« Sous la direction d'un metteur en scène expert, le Terry Malloy de Marlon Brando est un être poignant, portait d'immoralité, de confusion, c'est un citoyen illettré issu des couches basses, qui est aiguillonné dans la décence par l'amour, la haine et le meurtre. Son tâtonnement de mots, son utilisation de la langue vernaculaire, le soin et l'attention qu'il porte à ses pigeons bien – aimés, sa démarche et ses gestes pugilistes , sa découverte de l'amour et l'immensi té des crimes qui l'entoure sont des hauts points d'un magnifique et émouvant portrait » [135]

Avec un jeu naturaliste, Marlon Brando dresse le portrait d'un Terry Malloy inarticulé qui vivote, héros brutal, boxeur fini qui a fait une chute regrettable du ring. Maintenant garçon de courses, possédé qu'il est par le chef du syndicat, il n'est pas au courant de son pouvoir personnel. […]

Ce film a gagné huit Oscars :

- Meilleure Image et Réalisation : Elia Kazan
- Meilleur Scénario : Budd Schulberg
- Meilleur Acteur : Marlon Brando
- Meilleur Premier Rôle : Eva Marie Saint
- Meilleurs Décors : Richard Day
- Meilleur « Cinématographie » : Boris Kaufman.
- Meilleur Montage : Gene Milford

« Le film s'est joué à New York en juillet 54 , il s'en suivit un succès populaire, et critique [...] [137] Le dilemme de Terry reste le pivot du film en partie à cause de l'emphase du script qui correspond mieux aux préférences hollywoodiennes pour les héros individuels, mais aussi à cause de la performance donnée par Brando […]

En plus Terry est doté d'une profondeur psychologique qui aide à expliquer son comportement. […]

135. http://www.nytimes.com/1954/07/29/movies/19540729waterfront.html
136. http://www.filmsite.org/onth.html
137. http://www.americansc.org.uk/Online/OTW.htm

La performance angoissée de Marlon Brando est peut – être un des exemples les plus frappants de l'application de la Méthode qui établit un rapport entre les motivations dans un script et les sentiments réels dans la vie d'un acteur, qui porte ainsi ses sentiments à l'écran.

[..]

Sa rébellion contre les normes dominantes de ses pairs et de ses aînés, fait le pont avec les autres acteurs de sa génération (héros) comme James Dean. »

« Le film a réuni Kazan et Brando dont la performance de Terry Malloy, ancien boxeur et maintenant docker, est l'une des meilleures enregistrée sur un film » 138

« S'il y a une meilleure interprétation offerte par un acteur dans l'histoire du cinéma américain, je ne sais pas laquelle dont il s'agit », écrit Kazan. Si l'on change meilleure par « plus influençable », on peut alors suggérer « *Un Tramway nommé Désir* ». Dans les premiers films que lui a offert Kazan, Brando rompt avec des décennies de maniérisme, et offre une performance alerte, fraîche, bizarre, qui n'est pas tant du réalisme mais plus un riff exacerbé de la réalité. » 139

138. http://www.moderntimes.com/palace/waterfront.htm

139. http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1999/01/water1118.html

« Il est impossible d'écrire une critique du film sans mentionner la superbe performance de Marlon Brando dont c'était le second film avec Elia Kazan. Il a gagné cet Oscar du Meilleur Acteur, ce qui est mérité.
Kazan donne une totale liberté à Brando pour se plonger dans son personnage et l'acteur incarne Terry Malloy avec si peu de défauts que l'on ne le remarque même pas.

Comme le film en lui – même, le style de Brando et son énergie ont été reproduits par de si différents acteurs qu'il paraît difficilement nouveau, mais cela prouve le talent de l'acteur. Ce n'est pas Brando que l'on regarde, mais Terry Malloy. Dans les premiers rôles que lui offrent Kazan, Brando a redéfini l'art de jouer en introduisant la Méthode, au sein de laquelle l'acteur est si proche de son personnage qu'il le devient.[…]

Il y a une différence entre Brando et Malden. Quand on écoute le sermon de Malden, on voit jouer un acteur avec une conviction émouvante. Quand on voit Brando descendre les rues les mains plongées dans son imperméable, le visage regardant le sol, on voit un homme qui essaie de s'échapper de la froideur de la nuit, et qui réunit ses idées désordonnées. C'est moins une performance qu'une incarnation.
[…]

Parce que la méthode est communément appliquée par de nombreux acteurs comme De Niro, Pacino, Hoffman, Depp, on remarquera le flair visionnaire de Marlon Brando. » [140]

140. http://uashome.alaska.edu/%7Ejndfg20/website/onthewaterfront.htm

« C'est en fait un cinéma d'hystérique, ou chaque incident fait l'objet par un procédé quelconque, d'un véritable coup de fouet qui amène à une intensité dramatique de pur chiqué : musique destinée à choquer et à effrayer, effets violents, dialogue hurlé et bredouillé de façon incompréhensible selon une affectation théâtrale de réalisme, gros plans solennels qui tentent de nous en imposer par leur seul format, montage haché et cadrages gratuitement audacieux. Bref, un style d'une vulgarité déplaisante ; pour lequel la notion de décorum n'existe pas ; utilisant tous les procédés imaginables pour cogner et abrutir.

[...]

Comme je l'ai dit, " *Sur les quais*" est un film politique et devrait être considéré comme tel. [...] Pour ne pas donner à penser que je préconise ainsi un jugement de film selon un ensemble étroit de principes politiques, qu'on me permette de dire qu'il n'en est rien. Je préfère condamner « *Sur les quais* » parce que l'analyse révèle une profonde fausseté humaine, une malhonnêteté démagogique dans le raisonnement, et non parce qu'il ne se conforme pas à quelque crédit politique particulier. C'est ici que, à travers le mensonge humain, on décèle le mensonge social [141] ».

141. Lindsay Anderson , Sight and Sound, janvier – mars 1955

“Mais lorsque « *Sur les quais* », à Brando, le visage grimaçant, succède sans transition Brando les traits figés, cela ne fait pas un personnage.
[..] Il (Kazan) , pourrait ensuite consacrer les loisirs que doit lui laisser la photographie, à veiller à la continuité du jeu de ses interprètes. Il pourrait peut – être même montrer par quels enchaînements de faits restés jusqu'ici mystérieux, Terry fait irruption dans la chambre d'Edie.
Ou encore nous éviter l'impression que seul un miracle permet au père Barry (Karl Malden) debout devant les quais, de converser avec Terry apparemment installé dans quelque jardin public [142]. »

142. Jacques Demeure, Positif n°14

Conclusion

Brando serait-il devenu Brando sans la Méthode ? Kazan serait-il devenu Kazan sans Strasberg ? Et si Stanislavski n'avait pas existé ?

La Méthode, nous dit-on, a contribué à l'éclosion des plus grands acteurs de tous les temps et a produit même des génies. Comme Brando ? Mais Brando était-il un génie ?

Un génie est un être surnaturel doué d'un pouvoir magique. Un peu restrictif par rapport à la Méthode car on peut imaginer sans difficulté, que Brando muni de tous ses pouvoirs magiques n'avait pas besoin de la Méthode pour s'imposer comme acteur génial !

Je préfère m'en tenir à la maïeutique de Socrate qui faisait accoucher à la manière des sage-femmes les âmes, les pensées enfouies au plus profond des individus et croire aux vertus du travail. Travail effectué entre le metteur en scène et l'acteur. Sans oublier le producteur qui comme nous le précise Frédéric Bourboulon aide le scénariste et le réalisateur à accoucher de leurs pensées respectives.

Que peut-on reprocher à la Méthode et à ses adeptes ou « gourous » pour certains ? Peut-être son dogmatisme voire son sectarisme et son côté manipulateur. Les fondateurs avaient une personnalité hors du commun et Strasberg, lui, avait un côté tyrannique et était très élitiste. Il ne formait que des comédiens confirmés qui avaient à priori du talent.

Bien sûr, les résultats sont là mais la fin justifie t-elle les moyens ? Que penser en effet des procédés employés par Kazan pour faire monter la tension entre Marlon Brando et Anthony Quinn lors du tournage de Viva Zapata ? Dresser les deux comédiens l'un contre l'autre pour qu'ils soient les plus performants possible ? Diabolique !

Beaucoup de comédiens français sont très critiques vis-à-vis de la Méthode. Certains parlent de manipulation mentale et n'hésitent pas à mentionner leur déstabilisation au niveau psychologique lors de malheureuses expériences. Pourtant La Méthode est utilisée au TNS à Strasbourg par Stéphane Braunschweig qui obtient des résultats remarquables avec ses étudiants-comédiens.

En assistant récemment au Théâtre de Bussang à une représentation d'une pièce de Lagarce « *J'étais dans la maison et j'écoutais tomber la pluie* », je me suis demandé comment les comédiens pouvaient à partir d'un texte aussi minimaliste et dépouillé faire passer des sentiments aussi forts au public ? La Méthode ?

Elle est toujours d'actualité. Elle a réussi à passer le cap du vingtième siècle. Surtout aux Etats-Unis. Deux exemples récents m'ont particulièrement frappés. Celui de Sean Penn dans « *21 grammes* ». .Sean Penn est le fils d'Arthur Penn, réalisateur et metteur en scène qui travaillait avec la Méthode. Dans ce film, la prestation de Sean Penn est poignante de vérité : Il est malade et il attend une transplantation cardiaque. J'ai particulièrement été marqué par les scènes se passant à l'hôpital, où il attend, couché sur la table d'opération. Sa transplantation réussira et il recherchera la trace de son donneur. Le réalisme psychologique est saisissant. « La caméra photographie la pensée » dit Nicholas Ray dans « Action »[143]. Nicholas Ray, lui même un fervent partisan de la Méthode. Où Sean a t – il trouvé ces émotions : Je l'ignore ? Connaissait – il un membre de sa famille dans la même situation ? Mais ce n'est pas le propos : Je veux simplement insister sur le fait que la Méthode est encore un outil actuel. Le second exemple se rapporte à Roman Polanski. Ce dernier était en plein tournage de l'adaptation du rom an Oliver Twist de l'écrivain britannique Charles Dickens quand on interrogea le jeune garçon pressenti pour incarner le rôle d'Oliver Twist. Il venait de jouer une scène particulièrement difficile et on lui demanda comment le réalisateur le dirigeait. Il répondit simplement : « Roman a réussi a refaire surgir en moi des émotions, et je me suis mis à pleurer ».

143. Nicholas Ray, *Action,* Crisnée (Belgique) Yellow Now, 1992, p.137

Annexes

Annexe 1 : Les problèmes de la méthode : Marlon Brando s'en explique à propos de « Un Tramway Nommé Désir »

> « Imaginez un peu ce que c'était d'entrer sur scène à 20 H 30 avec l'obligation de se mettre à aboyer, crier, casser des assiettes, flanquer des coups de poings dans les meubles et vivre les mêmes émotions déchirantes, soir et après soir, pour les suciter chez le public. Un calvaire. Imaginez aussi ce que c'était de sortir de scène, après avoir tiré ses émotions de vous – même, et de vous réveiller quelques heures plus tard en sachant qu'il va falloir recommencer. J'avais toujours eu le goût de la compétition, et quelque chose en moi se refusait à brader mon interprétation de Stanley Kowalski. Il fallait que je sois le meilleur : je puisais chaque soir au plus profond de moi – même pour trouver la force de bien jouer le rôle. Mais cela me vidait nerveusement, m'épuisait, m'abrutissait et au bout de quelques semaines , je voulus arrêter. Cependant, c'était impossible, j'avais signé un contrat pour toute la durée de la pièce. »

Annexe 2 : Elia Kazan et le communisme

« Le 16 février 1952, la H.U.A.C fit une la une des journaux exigeant que le Congrès vote une loi qui sanctionne l'espionnage contre les Etats – Unis en temps de paix comme en tant de guerre, de la peine de mort ou de la prison à vie : Avec la même vigueur, elle accusait l'industrie cinématographique de ne pas faire d'avantage, ce avec « une fermeté suffisante pour éliminer les communistes : Elle désignait également Hollywood comme le repaire des « plus grands pourvoyeurs de fonds communistes »… [..]

[…] J'étais à la dérive. Aussi décidai – je de consulter certains de mes amis dont j'étais sur qu'ils avaient pris « le bon parti » et désiraient donc m'empêcher de mal agir

J'ai donc pris note de ce qui suit au début du printemps 1952, avant de témoigner de façon coopérative. Ce texte fait partie d'un journal intime : « […] J'ai mentionné que Skouras avait laissé entendre que je ne pourrais plus travailler pour le cinéma si je ne dénonçais pas les autres gauchistes du Group. » […]

Annexe 1 : Biographie de Marlon Brando, in Particia Boswoth, opus citus, page 86
Annexe 2 : Elia Kazan, opus citus, page, 463 et suivantes.

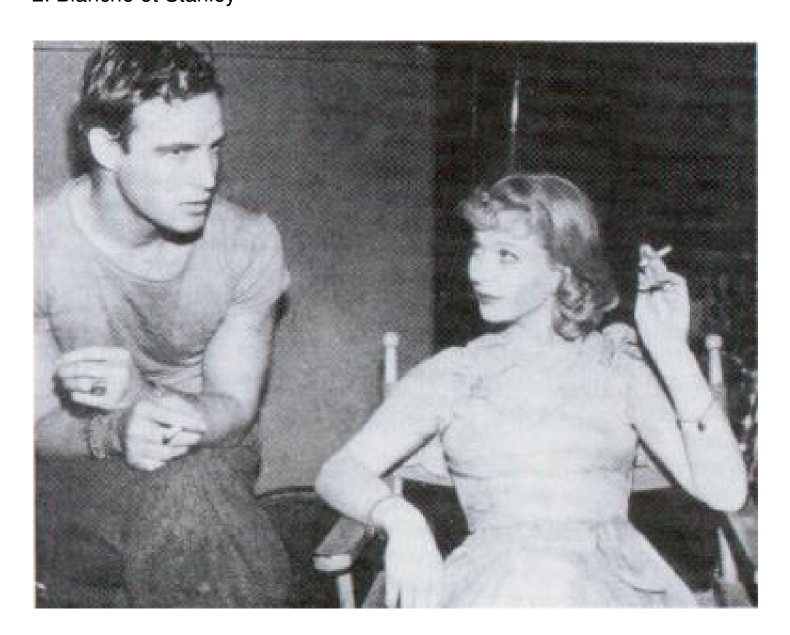
C’est alors que j’ai compris quelle erreur terrible Clifford avait commise en témoignant de la sorte J’ai vu que ls ravages la H.U.A.C avait causés chez cet homme que j’aimais. Et j’ai regrété d’avoir influencé le cours de ces énénements Mais à ce moment là – c’était deux ans après – je n’éprouvais plus aucuns regrets quant à mes propres actes ».

Un Tramway nommé Désir

1. Marlon Brando en action



2. Blanche et Stanley

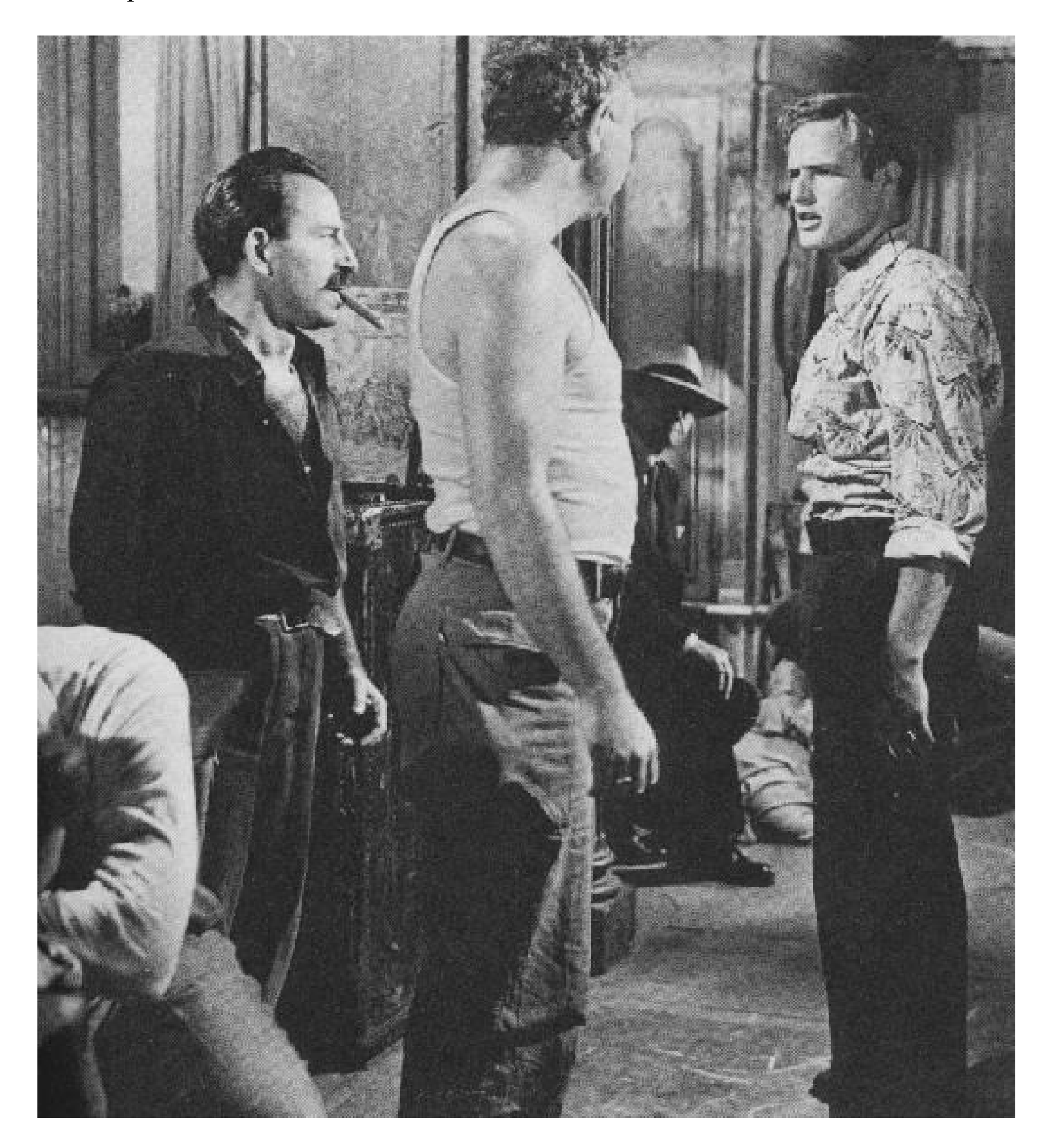


1. http://www.arnadal.no/film/images/streetca.jpg
2. http://members.rogers.com/larisan/blanche11.jpg



http://stud-www.uni-marburg.de/~Blaschke/williams/images/asnd3.jpg

Une dispute

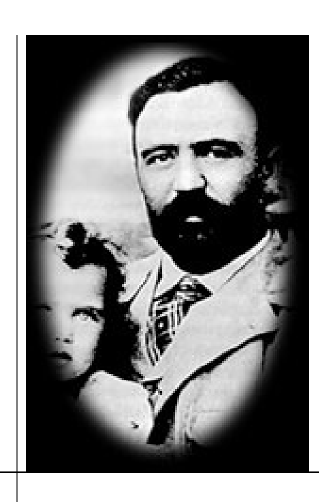


http://www.gonemovies.com/WWW/TopFilms/Brando/Brando7.jpg

Viva Zapata : Les acteurs de la Révolution mexicaine

EMILIANO ZAPATA	
DIAZ	
HUERTA	

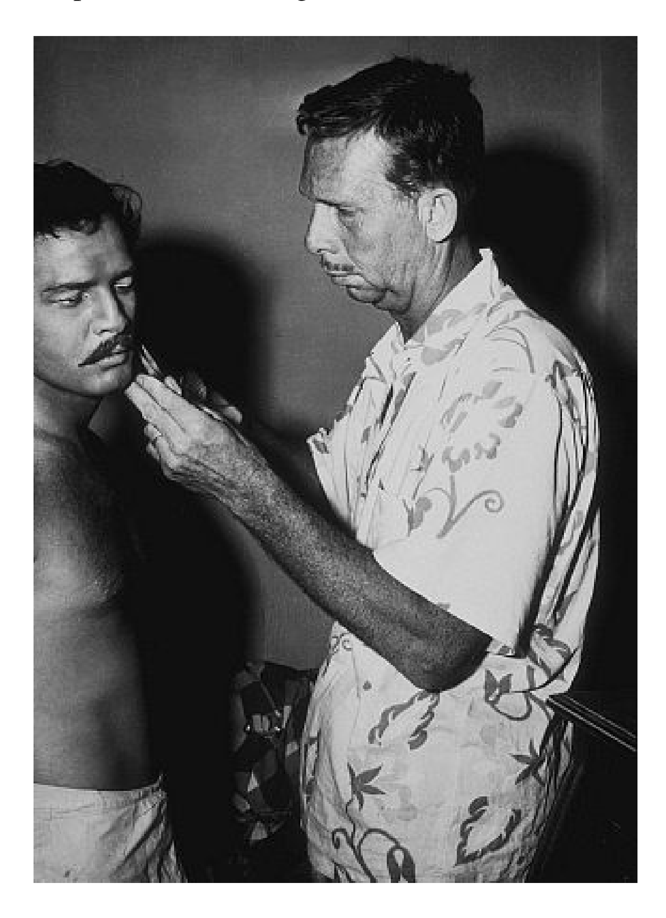
http://perso.wanadoo.fr/vivamexico/Index1/Zapata.html

MADERO	

http://perso.wanadoo.fr/vivamexico/Index1/Zapata.html

PHOTOS DU FILM

Préparation du tournage



http://perso.club-internet.fr/pserve/Viva_Zapata.html

Emilano et Josefa





Emilano dans le palais



Scène de bataille



SUR LES QUAIS

1. Marlon Brando



2. Scène finale



---

1. http://www.gothamgazette.com/calendar/on_waterfront.jpg
2. http://www.hackelbury.co.uk/images/artists/erwitt/28.brando.waterfront54_ex.jpg

3. Scène de la bataille



4. Brando et Eva Marie Saint



3.http://www.smh.com.au/ffxImage/urlpicture_id_1064819866263_2003/09/29/350on_the_waterfront,0.jpg

4. http://cineclick.virgula.terra.com.br/cinemateca/fotos/4331gr3.jpg

Dans le taxi



http://www.ivygreen.ctc.edu/gtaylor/film/waterfront1.jpg

Bibliographie

Ouvrages généraux

Chronique du vingtième siècle, *ouvrage réalisé sous la direction de Jacques Legrand,* Boulogne Billancourt, Editions Chromatiques, 1992

Walter Benjamin , *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* , Courtry, Editions Allia, 2003

Paul Blanchart , *Histoire de la mise en scène*, Vendome, P.U.F, 1948

Ouvrages sur Elia Kazan

Elia Kazan, *Une vie*, Mesnil – sur – l'Estrée – Editions Grasset, 1989

Michel CIMENT , *Une Odyssée américaine,* textes et images choisis par Michel Ciment, Calmann-Levy, 1987

Michel CIMENT *Kazan par Kazan*, Stock, 1973

Roger TAILLEUR *Elia Kazan*, Vienne, Editions Seghers, 1966

Jeff YOUNG, *Kazan, the Master Director Discusses His Films : Interviews With Elia Kazan,* New York : Newmarket Press, 1999.

Brenda Murphy , *Tennessee Williams and Elia Kazan : A Collaboration in the Theatre*, Cambridge U.P., 1992

Gene PHILIPS, *Elia Kazan: A Streetcar* , *The Films of Tennessee Williams*, AUP, East Brunswick, New Jersey, 1980

Maurice YACOWAR, *'A Streetcar '*, in *Tennessee Williams and Film,* Frederick Ungar, New York, 1977

Sur Marlon BRANDO

Ron OFFEN, *Brando,* Chicago : Henry Regnery Company, 1973
Lawrence GROBEL, *Conversations avec Brando*, Paris : Albin Michel, 1993,
Peter MANSO Peter, *Marlon Brando, la Biographie non autorisée*, Presses de la Cité, 1994.
Marion SARRAZIN, *Marlon Brando,* Paris, Solar, 1980
Richard SCHICKEL, *Brando, a Life in Our Times,* Pavilion, 1991

Patricia BOSWORTH , Marlon Brando, Canada, Editions Fides, 2003

Sur Vivian LEIGH
Anne EDWARDS, *Vivian Leigh, a Biography*. New York : Simon & Schuster, 1977. *La Vie déchirante de de Vivian Leigh*, Paris : Ed. France-Empire, 1978
Alexander WALKER, *Vivian Leigh, biographie*, traduction aux Presses de la Renaissance, 1988

Sur Michael CHEKHOV

Michael Chekhov, *Etre Acteur – technique du comédien*, Saint Armand Montrond, Pygmalion, 1986

Sur Constantin STANISLAVSKI

Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur,* Paris, Payot et Rivage, 2001
Constantin Stanislavski, *La construction du personnage,* Saint Armand Montrond, Pygmalion 1992
Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art,* Age d'or

Sur la direction d'acteur

Nicholas Ray, *Action*, Crisnée, Yellow Now, 1992

Sur Lee STRASBERG

Annie Tresgot, *Hello Actors Studio*, K-Films video, Collection Cinema, 1987
Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors Studio*, Mayenne, Editions Gallimard, 1992,
Lee Strasberg, *L'Actors Studio et la Méthode*, Sarcelles, Intereditions, 1989

Articles
Vincent AMIEL, ' *Kazan / Williams : un cinéma nommé " désir"* ', *Positif*, n° 241, avril 1981,

Eugène ARCHER, ' *Elia Kazan the Genesis of a Style*', *Film Culture*, n°2, 1956,

Michel CIMENT, articles dans *Positif* n° 64 (1964), n° 241 (1981),

Richard CORLISS, ' *The Legion of Decency*' *Film Comment 4*, Summer,

J-P COURSODON, et P SAUVAGE P., ' *Elia Kazan*', in *American Directors*, vol. II McGraw Hill, 1983,

Jim HILLIER , ' *Kazan & Williams*', *Movie*, N° 19, Winter,

Jim KITSES, ' *Elia Kazan: A Stuctural Analysis'*, *Cinema* (Beverly Hills), n° 7, 1972,

Louis MARCORELLES , *Cahiers du Cinéma*, N° 66, (1956) pp 42-44)

Murray SCHUMACH , ' *A Director Named Gadge*,' New York, *Time Magazine*,

Virginia STEVENS , *Elia Kazan : Actor and Director at Stage and Screen'* Theatre Arts 31,

Variety, June 21 1951. (*Critique signée Kahn*.)

Gérard LEFORT , Peau de serpent, Liberation, Paris, 2004

Scripts

George GARRETT, , O.B. HARDISON Jr. & Jane R. GELFMAN, '*A Streetcar*' , in *Film Scripts One*, New York, Irvington Publishers, 1971 (Avec *Henry V* et *The Big Sleep*).

Roger MANVELL, '*Streetcar* , *Theater and Film*, Associated University Press, Rutherford, New Jersey, 1979.

Articles

L.C CAHIR, '*The Artful Rerouting of A Streetcar*' , *Literature/Film Quarterly*, vol 22, n° 2, 1994

Ellen DOWLING, ' *The Derailment of A Streetcar*,' *Literature/Film Quarterly*, vol 9, n° 4, 1981,

Selection Internet

L'Actors' Studio

http://www.dlptheatre.net/info/album/Konstantin_Stanislavsky/Konstantin_stanislavsky.htm
http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/group_theatre.html
http://www.actors-studio.com

Un Tramway Nommé Désir

Washington Post
http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/astreetcarnameddesirenrrose_a09e20.htm
Chicago Sun Times

http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1993/11/888889.html

Viva Zapata !

New York Times :

http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=52942

Positif n° 10
Channel 4.
http://www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=109933

The Guardian

http://www.guardian.co.uk/arts/news/obituary/0,12723,1052064,00.html

Sur les quais

http://www.rogerdarlington.co.uk/tufilms.html#Waterfront

http://www.film.u-net.com/Movies/Reviews/On_Waterfront.html

New York Times
http://www.nytimes.com/1954/07/29/movies/19540729waterfront.html

http://www.filmsite.org/onth.html

http://www.americansc.org.uk/Online/OTW.htm

The Modern Times

http://www.moderntimes.com/palace/waterfront.htm

Chicago Sun Times
http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1999/01/water1118.html

http://uashome.alaska.edu/%7Ejndfg20/website/onthewaterfront.htm

Lindsay Anderson , *Sight and Sound*, janvier – mars 1955

Jacques Demeure, *Positif* n°14

ICONOGRAPHIE

Couverture

http://www.bttw.co.uk/stills/1297.htm

Un Tramway nommé désir

1. http://www.arnadal.no/film/images/streetca.jpg
2. http://members.rogers.com/larisan/blanche11.jpg
3. http://www.gonemovies.com/WWW/TopFilms/Brando/Brando7.jpg

Viva Zapata !

1.http://perso.wanadoo.fr/vivamexico/Index1/Zapata.html
2. http://perso.club-internet.fr/pserve/Viva_Zapata.html

Sur les quais

1. http://www.gothamgazette.com/calendar/on_waterfront.jpg
2. http://www.hackelbury.co.uk/images/artists/erwitt/28.brando.waterfront54_ex.jpg
3.http://www.smh.com.au/ffxImage/urlpicture_id_1064819866263_2003/09/29/350on_the_waterfront,0.jpg
4. http://cineclick.virgula.terra.com.br/cinemateca/fotos/4331gr3.jpg
5. http://www.ivygreen.ctc.edu/gtaylor/film/waterfront1.jpg